GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00730 0193

LES PEINTURES

DE LA

COLLECTION CHAUCHARD

OUVRAGE DE GRAND LUXE

Contenant quatre-vingts reproductions en héliogravure

DE LA

MAISON AD. BRAUN ET Cie

BRAUN, CLÉMENT ET Cie, SUCCESSEURS

D'APRÈS LES TABLEAUX DE

COROT, DAUBIGNY, DELACROIX, DECAMPS, DIAZ, JULES DUPRÉ, E. ISABEY
FROMENTIN, CHARLES JACQUE,
E. MEISSONIER, J.-F. MILLET, TH. ROUSSEAU, TROYON

TEXTE PAR

JEAN GUIFFREY

ATTACHÉ AU MUSÉE DU LOUVRE

PARIS

LIBRAIRIE PLON

PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS

8, RUE GARANCIÈRE — 6e

—

1910

IL SERA TIRÉ DE CET OUVRAGE

5 Exemplaires sur vieux Japon à la forme des Manufactures Impériales, avec trois suites d'héliogravures sur vélin de cuve, sur vieux Japon et sur Chine d'origine, numérotés I à V. . . . . . *1 000 fr.*

20 Exemplaires sur Japon des Manufactures Impériales, avec double suite d'héliogravures sur vélin de cuve et sur Japon, numérotés VI à XXV. *500 fr.*

250 Exemplaires sur vélin de cuve des Papeteries d'Arches, numérotés 1 à 250 . . . . . *250 fr.*

SPÉCIMEN

LA COLLECTION CHAUCHARD

Bien que depuis longtemps célèbre, la Collection Chauchard est cependant encore peu connue. On sait par quels sacrifices énormes plusieurs des œuvres les plus réputées des grands maîtres français du dix-neuvième siècle furent soustraites à la convoitise des amateurs américains; mais on ignore généralement le nombre et la qualité des peintures qui, avec ces quelques toiles fameuses, constituent l'ensemble de cette galerie.

L'ouvrage que nous préparons a pour but de faire connaître tous les tableaux des maîtres modernes de la Collection Chauchard, de rappeler les conditions dans lesquelles ils furent exécutés, et de montrer l'enrichissement considérable que leur entrée au Louvre apporte à nos collections nationales, que déjà le legs Thomy-Thiéry et la donation Moreau-Nélaton, avaient tant et si bien accrues. Il constitue, en outre, un hommage dû à un bienfaiteur du Musée du Louvre qui, ayant constaté l'exode de nos richesses artistiques vers des galeries plus jeunes et mieux dotées, employa une partie de sa fortune à en restreindre les fâcheux effets. Le volume aura déjà paru lorsque ces tableaux seront publiquement exposés; il sera ainsi pour le visiteur attentif un guide précis et bien informé.

La grande compétence de l'auteur, la fidélité des illustrations dont on peut se rendre compte par le spécimen, l'exécution irréprochable de l'impression feront de la publication un ouvrage du plus haut intérêt pour les bibliophiles et les amateurs d'art. En raison du petit nombre d'exemplaires, tous les connaisseurs voudront, en souscrivant dès maintenant, s'assurer la possession d'une étude aussi documentée sur la célèbre collection, photographiée autrefois dans l'hôtel même du donateur.

Le tirage de cet important ouvrage in-folio demi-colombier sera fait sur papier de cuve spécialement fabriqué pour cette publication au format 63×45 et dont ce double feuillet est un spécimen. Le papier de cuve des gravures sera également le même que celui de la gravure ci-incluse.

A LA MÊME LIBRAIRIE

LES ÉGLOGUES DE VIRGILE

AVEC LES ILLUSTRATIONS

D'ADOLPHE GIRALDON

GRAVÉES SUR BOIS EN COULEURS

Par FLORIAN

Cet ouvrage in-folio tellière (22×33) a été tiré à 300 exemplaires :

20 exemplaires, numérotés de 1 à 20, sur papier de cuve avec tirage à part des gravures sur japon mince. Prix : **500** francs *(souscrits)*.

280 exemplaires, numérotés de 21 à 300, sur même papier. Prix. . . . . **250** francs.

LE TÉRENCE DES DUCS

PAR

HENRY MARTIN

ADMINISTRATEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Un volume in-4° jésus, renfermant une héliogravure en couleurs, un frontispice et 35 héliogravures en noir par DUJARDIN, reproduisant 133 miniatures, imprimé sur papier de cuve et tiré à 255 exemplaires numérotés. Prix. . . . . **150** francs.

LES

TRÈS RICHES HEURES

DU DUC DE BERRY

Par PAUL DURRIEU, Membre de l'Institut

Superbe volume in-folio (31×41), accompagné de 64 planches en héliogravure exécutées par DUJARDIN d'après le manuscrit original, et d'une reproduction en couleurs, par WITTMANN, d'une des planches de ce manuscrit.

Le tirage a été effectué à :

300 exemplaires sur papier de cuve, numérotés de 1 à 300. Prix. . . . . **250** francs.

20 exemplaires sur papier des Manufactures impériales du Japon, numérotés de I à XX. Prix . . . . . **500** francs.

PARIS. — TYP. PLON-NOURRIT ET Cie, 8, RUE GARANCIÈRE (6e) — 13830.

LES PEINTURES

DE LA

COLLECTION CHAUCHARD

OUVRAGE DE GRAND LUXE

Contenant quatre-vingts reproductions en héliogravure

DE LA

MAISON AD. BRAUN ET C^ie^

BRAUN, CLÉMENT ET C^ie^, SUCCESSEURS

D'APRÈS LES TABLEAUX DE

COROT, DAUBIGNY, DELACROIX, DECAMPS, DIAZ, JULES DUPRÉ, E. ISABEY
FROMENTIN, CHARLES JACQUE,
E. MEISSONIER, J.-F. MILLET, TH. ROUSSEAU, TROYON

TEXTE PAR

JEAN GUIFFREY

ATTACHÉ AU MUSÉE DU LOUVRE

PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET C^ie^, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE — 6^e^

1910

IL SERA TIRÉ DE CET OUVRAGE

5 Exemplaires sur vieux Japon à la forme des Manufactures Impériales, avec trois suites d'héliogravures sur vélin de cuve, sur vieux Japon et sur Chine d'origine, numérotés I à V. . . . . . *1 000 fr.*

20 Exemplaires sur Japon des Manufactures Impériales, avec double suite d'héliogravures sur vélin de cuve et sur Japon, numérotés VI à XXV. *500 fr.*

250 Exemplaires sur vélin de cuve des Papeteries d'Arches, numérotés 1 à 250 . . . . . *250 fr.*

SPECIMEN

LA COLLECTION CHAUCHARD

Bien que depuis longtemps célèbre, la Collection Chauchard est cependant encore peu connue. On sait par quels sacrifices énormes plusieurs des œuvres les plus réputées des grands maîtres français du dix-neuvième siècle furent soustraites à la convoitise des amateurs américains; mais on ignore généralement le nombre et la qualité des peintures qui, avec ces quelques toiles fameuses, constituent l'ensemble de cette galerie.

L'ouvrage que nous préparons a pour but de faire connaître tous les tableaux des maîtres modernes de la Collection Chauchard, de rappeler les conditions dans lesquelles ils furent exécutés, et de montrer l'enrichissement considérable que leur entrée au Louvre apporte à nos collections nationales, que déjà le legs Thomy-Thiéry et la donation Moreau-Nélaton, avaient tant et si bien accrues. Il constitue, en outre, un hommage dû à un bienfaiteur du Musée du Louvre qui, ayant constaté l'exode de nos richesses artistiques vers des galeries plus jeunes et mieux dotées, employa une partie de sa fortune à en restreindre les fâcheux effets. Le volume aura déjà paru lorsque ces tableaux seront publiquement exposés; il sera ainsi pour le visiteur attentif un guide précis et bien informé.

La grande compétence de l'auteur, la fidélité des illustrations dont on peut se rendre compte par le spécimen, l'exécution irréprochable de l'impression feront de la publication un ouvrage du plus haut intérêt pour les bibliophiles et les amateurs d'art. En raison du petit nombre d'exemplaires, tous les connaisseurs voudront, en souscrivant dès maintenant, s'assurer la possession d'une étude aussi documentée sur la célèbre collection, photographiée autrefois dans l'hôtel même du donateur.

Le tirage de cet important ouvrage in-folio demi-colombier sera fait sur papier de cuve spécialement fabriqué pour cette publication au format 63×45 et dont ce double feuillet est un spécimen. Le papier de cuve des gravures sera également le même que celui de la gravure ci-incluse.

A LA MÊME LIBRAIRIE

LES ÉGLOGUES DE VIRGILE

AVEC LES ILLUSTRATIONS

D'ADOLPHE GIRALDON

GRAVÉES SUR BOIS EN COULEURS

Par FLORIAN

Cet ouvrage in-folio tellière (22×33) a été tiré à 300 exemplaires :

20 exemplaires, numérotés de 1 à 20, sur papier de cuve avec tirage à part des gravures sur japon mince. Prix : **500** francs *(souscrits)*.

280 exemplaires, numérotés de 21 à 300, sur même papier. Prix. . . . . **250** francs.

LE TÉRENCE DES DUCS

PAR

HENRY MARTIN

ADMINISTRATEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Un volume in-4° jésus, renfermant une héliogravure en couleurs, un frontispice et 35 héliogravures en noir par DUJARDIN, reproduisant 133 miniatures, imprimé sur papier de cuve et tiré à 255 exemplaires numérotés. Prix. . . . . **150** francs.

LES

TRÈS RICHES HEURES

DU DUC DE BERRY

Par PAUL DURRIEU, Membre de l'Institut

Superbe volume in-folio (31×41), accompagné de 64 planches en héliogravure exécutées par DUJARDIN d'après le manuscrit original, et d'une reproduction en couleurs, par WITTMANN, d'une des planches de ce manuscrit.

Le tirage a été effectué à :

300 exemplaires sur papier de cuve, numérotés de 1 à 300. Prix. . . . . **250** francs.

20 exemplaires sur papier des Manufactures impériales du Japon, numérotés de I à XX. Prix . . . . . **500** francs.

PARIS. — TYP. PLON-NOURRIT ET C^ie^, 8, RUE GARANCIÈRE (6^e^) — 13830.

LES PEINTURES

DE LA

COLLECTION CHAUCHARD

LES PEINTURES

DE LA

COLLECTION CHAUCHARD

QUATRE-VINGTS REPRODUCTIONS EN HÉLIOGRAVURE

PAR LA

MAISON AD. BRAUN ET Cie

BRAUN ET Cie, SUCCESSEURS

D'APRÈS LES TABLEAUX DE

COROT, DAUBIGNY, DECAMPS, DELACROIX, DIAZ, JULES DUPRÉ, FROMENTIN,
E. ISABEY, CHARLES JACQUE,
E. MEISSONIER, J.-F. MILLET, TH. ROUSSEAU, TROYON

TEXTE PAR

JEAN GUIFFREY

CONSERVATEUR ADJOINT AU MUSÉE DU LOUVRE

PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE — 6e

1911

Exemplaire vélin de cuve.

N° 11

Cet ouvrage a été tiré à :

5 *Exemplaires sur vieux Japon à la forme des Manufactures Impériales, avec trois suites d'héliogravures sur vélin de cuve, sur vieux Japon et sur Chine d'origine, numérotés I à V.*

20 *Exemplaires sur Japon des Manufactures Impériales, avec double suite d'héliogravures sur vélin de cuve et sur Japon, numérotés VI à XXV.*

250 *Exemplaires sur vélin de cuve des Papeteries d'Arches, numérotés 1 à 250.*

LES PEINTURES

DE LA

COLLECTION CHAUCHARD

M. Hippolyte-François-Alfred Chauchard, né en 1828, mourait à Paris le 5 juin 1909, en instituant le Louvre légataire de tous les tableaux et des sculptures qui se trouvaient dans son hôtel, 5, avenue Vélasquez, par testament et codicilles des 10, 20, 23 août, 23 décembre 1906 et 4 janvier 1907. Cette insistance à faire connaître ses libérales volontés en faveur de notre grand musée national prouvait le désir impérieux du donateur de faire bénéficier son pays de la remarquable collection de tableaux modernes qu'il était parvenu à former, au prix souvent de sacrifices considérables. Nous allons essayer de montrer quel enrichissement magnifique ce legs, accepté par décret du 16 janvier 1910, constitue pour les galeries consacrées, au Louvre, aux maîtres du dix-neuvième siècle.

Des enchères sensationnelles avaient réhabilité dans l'opinion publique, il y a quelque vingt ans, nos grands peintres modernes, condamnés par l'indifférence ou la sottise à une vie de misère et de privation. L'hommage qui leur était ainsi rendu était honorable et tardif, parfois excessif et toujours insuffisant, puisqu'il ne pouvait réparer les anciennes injustices; qu'en donnant à leurs noms une gloire immense, il laissait leurs familles dans le dénuement; et qu'en ouvrant à leurs œuvres les plus somptueuses galeries, il réduisait à l'impuissance l'action de nos musées trop pauvrement dotés. Ceux qui avaient alors la responsabilité de nos collections nationales et qui se souciaient de leur accroissement normal et méthodique témoignaient vivement leur déception

et l'inquiétude que leur causait cet engouement si subit, si imprévu. La plupart de ces maîtres, dont la réputation alors s'étendit au loin, et qui trouvèrent, surtout en Amérique, d'enthousiastes et puissants partisans, n'étaient représentés au Louvre que par un tableau ou deux, plusieurs même n'y figuraient pas encore. Fallait-il donc accepter cette idée que toutes les œuvres importantes de ces peintres désormais fameux quitteraient cette ingrate patrie, qui n'avait pas su apprécier ses illustres enfants lorsque la faveur publique les dédaignait et acheter alors leurs tableaux, ce qui eût été en même temps une bonne action et une initiative heureuse? Devait-on se résoudre à voir passer au delà des frontières les meilleures toiles de nos maîtres enfin réhabilités? L'échec de l'effort tenté pour acquérir l'*Angélus* de Millet pour le Louvre, à la vente Secrétan, semblait justifier toutes les appréhensions. Mais il ne faut jamais désespérer du sort dans notre généreux pays. C'est alors que des personnes avisées et riches se donnèrent la mission d'atténuer le fâcheux effet de cet engouement, en formant des galeries de tableaux des peintres les plus recherchés, avec l'arrière-pensée de les léguer à l'État. Le Louvre a ainsi hérité en peu de temps des collections Thomy Thiéry et Chauchard, qui, jointes à d'autres legs, à la magnifique donation de M. Étienne Moreau-Nélaton, ont donné le développement nécessaire et grandiose à notre glorieuse école moderne dans notre galerie nationale.

Les collections Thomy Thiéry et Chauchard, formées en même temps, dans des circonstances semblables, présentent entre elles de grandes analogies. On y retrouve à peu près les mêmes peintres. On y peut constater aussi les mêmes exclusions. Dans les deux galeries : Corot, Daubigny, Jules Dupré, Rousseau, Diaz constituent la magnifique phalange des paysagistes; les peintres de figures sont : Diaz, Delacroix, Decamps, Fromentin, Isabey et Meissonier; puis, les peintres de paysans et animaliers : Millet et Troyon; Barye, représenté par une peinture et des bronzes dans la galerie Thomy Thiéry, ne figure que comme sculpteur dans la Collection Chauchard, où se trouvent par contre trois tableaux de Charles Jacque, maître dont Thomy Thiéry n'a légué aucune œuvre. On peut être surpris de ne pas rencontrer dans ces deux galeries, ni même parmi les dons récents faits au Louvre, aucune toile de G. Courbet. Ce dédain pour un maître si personnel, d'un naturalisme si franc, serait-il donc causé par la franchise même de son art, cette sorte de brusquerie paysanne qui choquerait encore des esprits trop récemment accessibles au naturalisme de l'école de 1830? Pourquoi aussi Eugène Isabey est-il si largement représenté dans ces collections, tandis qu'Eugène Lami et Tassaert, par exemple, n'y figurent pas? Ce sont là évidemment questions d'engouement, de mode, et il n'y faut sans doute point chercher de raison logique.

La plupart des maîtres illustres qui s'étaient fixés à Barbizon figurent très brillamment dans la Collection Chauchard, et on éprouve comme un sentiment de malaise à comparer la misérable condition de leur existence à la somptuosité des galeries qui devaient plus tard recueillir leurs œuvres. Est-il besoin d'évoquer ici leur existence malheureuse par fierté, ne consentant à aucune concession contre leur idéal? Faut-il rappeler leurs déboires, les injustices dont on les accabla, les incertitudes du lendemain, le désespoir de Rousseau, les colères de Troyon quand les honneurs lui arrivèrent? D'autres même moururent en espérant seulement la justice dans l'avenir. Leur détresse matérielle fut longtemps affreuse : Millet, à cause de sa nombreuse maisonnée, eut de tous le plus à en souffrir; parfois ses enfants, sa femme et lui durent se coucher sans manger, sans lumière, faute de crédit chez le boulanger et l'épicier. Un soir, Diaz rapporta en triomphateur onze écus de cinq francs — le douzième avait servi à acheter des provisions —, produit de la vente de trois toiles de Millet. Profondément ému, le peintre de l'*Angélus* remercia son ami : « Ah! si une pareille aubaine arrivait seulement deux fois par mois! dit-il. — Peste! répondit Diaz, rien que cela!... Tu as donc une âme de financier!... » L'amitié réciproque de ces artistes était leur principal réconfort. On sait avec quelle délicatesse Rousseau, ayant vendu 500 francs — prix fabuleux pour les ermites de Barbizon — sa toile du *Givre,* employa la moitié de cette somme à acheter une œuvre de Millet sous un nom d'emprunt. Que ces grands artistes aient été méconnus de la foule, il n'y a là que l'effet d'une loi générale, commune à tous les précurseurs; mais ce qui nous paraît aujourd'hui plus incompréhensible, ce sont les sévérités et les rigueurs de certains critiques, avisés pourtant, à leur égard. Ainsi les encouragements même qu'ils pouvaient espérer de juges éclairés leur étaient souvent refusés. Champfleury, dont la perspicacité devina et soutint bien des talents ignorés, trouvait Théodore Rousseau « confus »; les Goncourt, par contre, raillaient sa précision, affirmant que, dans un paysage qu'il peignait, il rattachait avec son mouchoir une branche cassée par le vent; Baudelaire, pourtant si ardent défenseur des novateurs, jugeait le travail de Rousseau « compliqué, plein de ruses et de repentirs », et ne voyait en Troyon qu' « un talent de second ordre, cultivant avec une parfaite insensibilité un genre inférieur. » Il était plus sévère encore pour Millet : « Le style lui porte malheur... Ses paysans sont des pédants; ils étalent une manière d'abrutissement sombre et fatal qui me donne envie de les haïr... Au lieu d'extraire simplement la poésie naturelle de son sujet, M. Millet veut à tout prix y ajouter quelque chose et gâte par là ses qualités... » Delacroix lui-même n'avait pour Millet qu'une bien petite estime : « Il est bien de l'escouade des artistes à barbe, de ceux qui ont applaudi à la révolution de 1848, croyant apparemment qu'il y aurait l'égalité des talents comme celle des fortunes... Dans ses ouvrages peu

variés, on trouve un sentiment prétentieux, qui se débat dans une exécution sèche ou confuse... » Et ces critiques venaient des esprits les plus audacieux, les plus hardis de l'époque : on pense par là ce que disaient et écrivaient les autres! Ne doit-on pas surtout plaindre ces malheureux artistes de ce qu'à la détresse matérielle de leur pauvreté, se joignait une détresse morale plus affreuse encore, à se voir si mal compris et si injustement jugés?...

Peut-on être surpris après cela que les acquisitions officielles eussent été rarement faites en leur faveur? Il eût fallu une rare perspicacité et un grand courage aux ministres de l'époque, ou à leurs conseillers, pour qu'il eût pu en être autrement. De tous les peintres représentés dans la Collection Chauchard, Delacroix est le seul qui fut souvent favorisé par des acquisitions et des commandes de l'État. Si ses confrères, si les critiques lui furent souvent hostiles, il faut avouer qu'il reçut de très nombreux encouragements officiels. Les tableaux que conservent les musées nationaux, les galeries de province et les églises, les décorations qui ornent les palais, prouvent que lui, du moins, ne fut pas négligé, si la valeur de son art fut souvent discutée. Depuis sa mort, de nombreuses peintures recueillies par des admirateurs, des amis ou même des serviteurs, sont venues s'ajouter aux anciennes acquisitions faites par l'État, et permettent de présenter au Louvre un ensemble magnifique d'œuvres de ce maître.

Quel dommage que seul Delacroix ait bénéficié de ce traitement de faveur! Les mieux partagés après lui ne comptaient à leur mort qu'un ou deux tableaux dans les collections nationales. Leurs noms étaient pourtant déjà honorés : c'étaient Corot, Meissonier, Rousseau, Dupré, Diaz, de qui deux œuvres figuraient naguère au musée des artistes vivants, et Troyon, Ch. Jacque, Eugène Isabey, Daubigny, Fromentin, dont on ne pouvait voir qu'un seul tableau au musée du Luxembourg. J.-F. Millet et Decamps en furent, de leur vivant, toujours absents. Des acquisitions opportunes, des dons plus nombreux et plus importants ont, depuis leur mort, augmenté leur place dans les collections nationales, où presque tous figurent maintenant de façon très honorable. A propos de chacun d'eux, nous rappellerons brièvement ces accroissements successifs, avant d'étudier les œuvres qui les représentent dans la Collection Chauchard, et qui viennent, pour quelques-uns, compléter magnifiquement leur place au Louvre. Si les inquiétudes d'autrefois ne sont plus aujourd'hui qu'un souvenir, il est, en effet, équitable et nécessaire de rappeler la générosité de ces amateurs qui les ont dissipées.

La Collection Chauchard fait entrer au Louvre un grand nombre de tableaux célèbres, considérés par leurs auteurs eux-mêmes comme particulièrement typiques et importants, puisque beaucoup d'entre eux figurèrent aux Salons annuels ou aux Expositions universelles, et ce sont là de ces œuvres notables dont un musée doit toujours être avide.

L'acquisition retentissante de quelques-uns des tableaux les plus réputés de l'école moderne avait depuis longtemps rendu célèbre la galerie de M. Chauchard. Elle était cependant mal connue dans le détail, l'accès en étant peu aisé, et ce mystère ajoutait peut-être encore à sa réputation. Aujourd'hui le voile est levé, le public va pouvoir contempler librement ces tableaux qui lui appartiennent et où il retrouvera quelques-uns de ceux qui l'avaient particulièrement attiré aux précédentes expositions artistiques. M. Chauchard avait un moment formé le projet de publier de son vivant le catalogue de sa galerie. L'ouvrage devait présenter un caractère très luxueux, un graveur d'un talent incontestable devait surveiller l'exécution des planches et des pourparlers avaient même été engagés, des clichés exécutés, des devis établis. Pourtant ce projet ne fut pas réalisé. Il devait être repris le lendemain de la mort de M. Chauchard : on voulut bien nous demander alors de présenter cette Collection au public et nous ne crûmes pas devoir décliner une proposition qui avait pour but d'honorer un des grands bienfaiteurs du Louvre.

A la galerie de tableaux de maîtres de l'école de 1830 s'étaient trouvées jointes, par les dispositions testamentaires de M. Chauchard, des peintures anciennes peu importantes, remplissant dans l'hôtel de l'avenue Vélasquez un rôle décoratif, et quelques tableaux de peintres vivants ou morts trop récemment pour pouvoir encore figurer au Louvre. Nous négligerons ici ces deux catégories de tableaux, de façon à laisser à ce qui constituait la galerie proprement dite son caractère et son unité. Nous ne ferons exception que pour un dessin, le seul que possédait M. Chauchard, une de ses dernières acquisitions : la *Revue passée par Louis XV à la plaine des Sablons,* admirable chef-d'œuvre de Moreau le jeune, provenant de la vente de Goncourt.

Ce dessin, signé : J.-M. MOREAU LE JEUNE, 1769, joua un rôle important dans la carrière du maître : il contribua à le faire nommer, en 1770, dessinateur des Menus-Plaisirs, à la place de Cochin qui se retirait. Il ne figura au Salon qu'en 1781, Moreau le jeune n'étant entré que cette année-là à l'Académie de peinture et de sculpture, et on sait qu'alors, seuls, les académiciens pouvaient présenter leurs œuvres aux Salons officiels du Louvre.

La *Revue des Sablons* avait été commandée à Moreau par le graveur Le Bas en 1769; le prix en avait été fixé à 600 livres payées comptant et deux douzaines d'épreuves de la gravure que Le Bas devait exécuter, moitié avant et moitié avec la lettre. Mais le bon Le Bas s'en vint à trépasser, ce qui ne permit pas de remplir la seconde clause du contrat. Moreau s'accommoda fort bien d'un supplément d'honoraires de 480 livres que lui versa la succession de son ami. Ce chef-d'œuvre lui rapporta donc 1080 livres; il devait être gravé plus tard par Malbeste de la même grandeur que l'original.

Chaque fois qu'il fut présenté en public, ce dessin produisit une grande impression.

En 1879, à l'Exposition des dessins de maîtres, il provoqua chez un délicat connaisseur en la matière, le marquis Philippe de Chennevières, une enthousiaste admiration : « On comprend que... par estime pour le prodigieux dessin de la *Revue du Roi à la plaine des Sablons,* exécuté par Moreau le jeune en 1769... Cochin ait dès l'année suivante fait agréer par le roi ce brillant artiste, d'une habileté déjà consommée, pour le remplacer dans les fonctions de dessinateur des Menus-Plaisirs. On ne peut voir, en effet, un morceau plus capital en ce genre que la *Revue des Sablons.* Autour du roi à cheval, suivant sur son livret le mouvement des troupes, il y a là cent mille petites figures fouettées par l'ouragan qui souffle et qui ploie les arbres, et qui tourbillonne à travers les drapeaux, les équipages des carrosses et les multitudes agitées des curieux. » (*Gazette des Beaux-Arts,* 1879, t. II, p. 300.) Edmond de Goncourt avait lui-même donné de ce dessin, dans la biographie de Moreau, une description alerte, pénétrante et spirituelle à son ordinaire. « ... Tout à coup l'artiste a atteint la perfection du genre qu'il tâtonnait. Ses défauts de lourdeur et de maladresse ont disparu ; ils ont fait place à une merveilleuse plénitude, à un accord admirable de toutes les qualités du plus savant, du plus charmant, du plus spirituel et du plus compositeur des dessinateurs. La *Revue du Roi à la plaine des Sablons,* ainsi s'appelle cette grande page, Moreau s'y révèle tout entier avec sa délicatesse et sa force. Il s'y montre déjà en pleine possession du dessin de l'homme et de la femme, maître d'un vaste sujet, admirable manœuvrier du mouvement des foules. Quel premier plan heureux, bien trouvé, ombré du passage d'un nuage : cette mêlée de carrosses à glaces et à baldaquins, à caisses sculptées, de vis-à-vis et de berlines à quatre portières, de chevaux piétinants, de badauds, de tinteurs de tisane, de femmes en grandes toilettes, épouvantées des fusils de soldats qui mettent la foule à l'alignement! Comme Moreau a su toucher la petite figure du Roi à cheval, faisant à sa maison militaire l'honneur de la suivre sur les pages du livret qu'il tient à la main! Et l'amusant défilé des troupes dont on compterait les soldats! L'ingénieuse idée que ce trouble-fête de coup de vent, polissonnant partout, jusque dans les drapeaux, animant et balayant toutes les scènes, lutinant les toilettes des femmes, jouant avec le ballon des jupes et la pudeur des fichus, décoiffant les hommes qui courent après leur chapeau, plaquant ou soulevant les robes, fouettant les petites silhouettes presque envolées des chambrières montées sur le haut des carrosses! Et quel espace, que d'air, quel tourbillon, que de monde sur le papier! Sont-ils loin les chevaux qui là-bas font des voltes et des courbettes! L'infini détail dans la masse! Quels tours de force dans la marche de ces petits soldats qui n'ont pas un pouce, dans ce carré de musiciens hauts comme des moitiés d'épingles! Quelle magie dans tout ce vivant panorama, décroissant, arrivant pour les personnes et pour les choses à une minusculité qui semble insaisissable au dessin de la main humaine, à un défilé, au plus

loin de la grande plaine, de petits carrosses et de petits canons, si petits qu'ils vous font venir l'idée de ces petits chars auxquels l'antiquité attelait une puce!... »

Les Goncourt avaient acquis ce dessin, qui figura à la vente Le Bas, en 1783 (n° 25 du cat.), d'un chemisier du quartier de Saint-Germain-l'Auxerrois. Il est décrit sous le n° 194 à la vente posthume d'Edmond de Goncourt, en 1897. Le Louvre alors le convoita, mais il dut se borner à retenir des croquis plus modestes. Il fut adjugé à M. Chauchard au prix de 29000 francs. Cette admirable page viendra très heureusement prendre place dans les salles du Louvre, non loin de la *Vue du parc de Versailles illuminé à l'occasion du mariage de Louis XVI,* qui déjà représente si glorieusement, dans nos collections nationales, ce dessinateur précis et avisé des fêtes animées par la gaieté d'une foule heureuse et agitée; fête de jour et fête de nuit, les deux dessins se compléteront et seront pour nous, plutôt que des représentations officielles, des tableaux de mœurs populaires, pleins d'humour, de détails pittoresques et spirituellement notés.

On peut regretter que M. Chauchard ait borné son choix à ce seul dessin du dix-huitième siècle. A cette même vente, ou à d'autres, au même moment, alors que se dispersaient tant de collections riches en dessins rares et de grande qualité, il lui eût été facile de retenir plusieurs des chefs-d'œuvre les plus délicats de nos maîtres français de l'époque de Louis XV et de Louis XVI. Mais il ne se laissa point tenter et resta presque constamment fidèle aux maîtres français de l'école de 1830, recherchant leurs œuvres les plus fameuses avec une opiniâtreté inlassable.

Par le nombre de ses tableaux — vingt-six — aussi bien que par l'importance de plusieurs d'entre eux, Corot occupe dans la Collection Chauchard une place très honorable. Entre toutes, la carrière de Corot présente, dans l'école moderne, une unité, une sérénité incomparables. Ce maître ne connut pas la misère des peintres de Barbizon, grâce à l'aisance que lui laissèrent ses parents, et il put suivre sa voie tout droit, sans se laisser distraire de son rêve. Parmi ses contemporains, il tient une place exceptionnelle. Toutes les écoles qui florissaient vers 1830 peuvent le réclamer, ce qui montre qu'il n'appartient exclusivement à aucune. Classique par éducation, par discipline aux idées admises dans le milieu bourgeois où il naquit et où il vécut, il exécutera des paysages composés selon les principes des maîtres, des paysages synthétiques que, souvent, il animera de nymphes dansantes et de bergers italiens, ou même de scènes mythologiques et religieuses; les naturalistes peuvent plus justement encore le réclamer, par le soin qu'il prit toujours, dès ses premières études en Italie jusqu'à sa mort, d'observer consciencieusement la nature et de s'efforcer de représenter sincèrement ses différents aspects. Cela paraissait alors si naïf, si inutile de peindre la nature seulement comme elle était, sans

l'arranger selon la pratique des maîtres et les formules consacrées, que les camarades rencontrés à Rome, Léopold Robert, Schnetz, Bodinier, Lapito, Aligny, dont il avait, par sa franchise et sa bonne humeur, conquis vite l'amitié, ne lui cachaient pas leur surprise et leur pitié. Leurs conseils pourtant ni leurs railleries ne le détournèrent des résolutions qu'il prit alors, et dont il avait pu dès ce moment apprécier la justesse. Au reste, les leçons qu'il avait reçues lui servirent peu. C'est au contact constant de la nature qu'il se forma et il nous a dit lui-même l'heureuse influence qu'exerça sur lui ce premier séjour en Italie : « J'avais passé deux hivers chez M. Bertin, apprenant si peu de chose, qu'à peine arrivé à Rome je ne pouvais me tirer du moindre croquis. Deux hommes s'arrêtaient à causer ensemble, je les crayonnais en détail par la tête, par exemple, ils se séparaient et je n'avais que des morceaux sur mon papier; des enfants étaient assis sur les marches d'une église, je commençais, la mère les appelait; mon livre se serait ainsi rempli de bouts de nez, de mèches de cheveux; je pris la résolution de ne plus rentrer chez moi sans un ensemble, et j'essayais, pour la première fois, du dessin par masses, dessin rapide, le seul possible, et qui, du reste, est aujourd'hui une des facultés dominantes de nos modernes. Je me mis donc à circonscrire en un clin d'œil le premier groupe venu; s'il restait peu de temps en place, j'en avais au moins pris le caractère général, la désinvolture; s'il stationnait, je pouvais arriver aux détails. J'ai fait beaucoup de ces exercices et il m'arrive même d'arrêter, en quelques traits, les ballets et les décors de l'Opéra dans le fond de mon chapeau... »

Dès ce moment, Corot prit l'habitude de travailler beaucoup d'après nature et les nombreuses études qu'il exécuta ainsi constituent peut-être la partie la plus originale, à coup sûr la plus variée et la plus significative de son œuvre. Les tableaux du maître réunis par M. Étienne Moreau-Nélaton appartiennent tous à ce groupe. Quelques-uns, il est vrai, furent repris et terminés à l'atelier mais sans que ces additions aient pu enlever l'accent de sincérité, le charme d'émotion directe qui les distinguent. Deux études, exécutées à Rome dès l'arrivée de Corot, demeurèrent constamment dans son atelier; il les légua à l'État et elles n'ont cessé d'être admirées au Louvre. Une *Vue de Venise,* le *Beffroi de Douai* récemment acquis, et quelques toiles de la collection Thomy Thiéry furent également peints d'après nature. Souvent aussi Corot utilisait ses études et son étonnante mémoire des tonalités, des formes et des valeurs pour composer d'imaginaires paysages. Il leur accordait même une certaine prédilection, si, du moins, nous en jugeons par le nombre de ceux qu'il envoya aux Salons annuels et aux Expositions universelles.

La Collection Chauchard possède des œuvres de l'un et l'autre groupe; on n'y trouve cependant, parmi les tableaux exécutés d'après nature, que des peintures reprises à l'atelier

et accommodées pour faire bonne figure en public. Point de pochades, ni d'études, mais seulement des tableaux. Beaucoup furent inspirés par le souvenir enthousiaste que Corot garda toujours des paysages italiens; il les animait souvent de nymphes, de paysannes ou de chevriers.

Au tableau acquis par l'État au Salon de 1850-51, la *Danse de Nymphes,* au *Souvenir de Castelfranco,* légué, en 1893, par M. Lallemand, étaient venues se joindre, dans ce genre, quelques œuvres léguées par M. Thomy Thiéry : la *Danse des bergers de Sorrente,* l'*Églogue, Souvenir d'Italie,* le *Soir*. Dans cette série la Collection Chauchard vient ajouter quelques œuvres remarquables. Le *Chevrier jouant de la flûte dans une clairière* figura au Salon de 1857. Au pied de bouleaux élancés et de peupliers au feuillage léger, est assis un berger charmant sa solitude par la musique; des chèvres broutent à droite, près de rochers escarpés; au fond se creuse la vallée que limitent de lointaines collines; c'est le soir, et le ciel, où flottent de légères vapeurs, est doré. Ce tableau fut adjugé 1 050 francs en 1858 et vendu seulement 800 francs quelques années plus tard; il appartenait à M. Tabourier quand il figura, en 1875, à l'Exposition posthume de Corot (1).

Au même Salon de 1857, Corot avait encore envoyé la *Nymphe désarmant l'Amour* qui inspira à Théophile Gautier (*L'Artiste*, 1857, t. II, p. 114) cette jolie appréciation : « Ses paysages se ressemblent tous, et pourtant personne ne songe à lui en faire un reproche. On aime ces verdures élyséennes, ces ciels crépusculaires, cette beauté idéale où se promène, les pieds dans la rosée, la tête dans les lueurs de l'aurore, la rêverie heureuse du peintre ou plutôt du poète. Un léger voile de brume argentée flotte sur ses tableaux, comme la fumée blanche du matin sur la prairie : tout est indécis, tout ondoie, tout nage dans le brouillard et la lumière; les arbres ne sont que des masses grises où l'on ne peut distinguer une feuille; mais le vent, la fraîcheur et la sève circulent. Une vie mystérieuse anime ces formes confuses, et le sein de l'antique Cybèle palpite dans ces terrains indistincts; aussi il n'est pas nécessaire de décrire la *Nymphe jouant avec un Amour*. On sait comme Corot traite ces sujets, on dirait La Fontaine traduisant Anacréon avec une bonhomie nonchalante, et pourtant plus près du sens antique que la recherche laborieuse des savants. *Le Concert, Soleil couchant, Un Soir, Souvenir de Ville-d'Avray, Une Matinée,* ont ce charme particulier à l'artiste qui se rappelle la nature comme on se rappelle un air aimé qu'on fredonne involontairement. Seulement la voix est juste, émue et pure, et bientôt vous répétez le thème avec elle. » Ce tableau avait été très étudié : on connaît un certain

(1) Pour cette étude des tableaux de Corot, nous avons eu constamment recours à l'incomparable catalogue de l'œuvre du maître publié par M. E. Moreau-Nélaton.

nombre de croquis préparatoires et d'études pour le très beau groupe de la Nymphe et de l'Amour. Il fut du reste fort goûté et il trouva tout de suite un acquéreur en M. Quatrain qui, plus tard, l'offrit au docteur Charcot, à qui M. Chauchard l'acheta en 1890. Il représentera pour la première fois, et par un chef-d'œuvre, dans nos collections nationales, Corot peintre de nu, très sensible à la grâce et à la beauté féminine. Cette belle figure de Nymphe, d'une ligne si élégante et si souple, évoque l'image de cette autre Nymphe dont parlait le poète à l'inauguration du monument de Corot à Ville-d'Avray. Rarement Corot sut harmoniser plus heureusement une figure d'une nudité si discrète et si chaste et un paysage riant, frais, égayé de fleurettes, que dans ce très beau tableau. Il dut plus tard, pour satisfaire le désir d'un ami, exécuter une réplique réduite du groupe de la Nymphe et de l'Amour. En haut, sur une branche, il peignit alors, d'une touche de pinceau, un oiseau, en disant : « Dans tout amour, il y a une histoire de petit oiseau. Il ne faut pas oublier ce petit oiseau. »

Bien souvent Corot reprit ainsi plusieurs fois un motif qui l'avait charmé, ou dont on lui demandait une répétition. Dans la Collection Chauchard même se trouve une réplique réduite et inversée, d'une coloration plus chaude, de la *Danse des Nymphes* acquise par l'État au Salon de 1850, et bien que ce second exemplaire — qui ne sera pas le dernier — soit de dix ou quinze ans postérieur au premier tableau, quelques détails à peine distinguent les deux œuvres, d'une dimension cependant très différente. Ainsi une étude faite en 1828, utilisée, en 1850, pour la *Danse de Nymphes,* servait encore, vers 1860-65, pour ce tableau de la Collection Chauchard, qui passa en 1870 à la vente Disant, de Reims, et faisait partie de la collection Otlet, de Bruxelles, quand il figura à l'Exposition universelle de 1889.

Les études rapportées d'Italie furent souvent ainsi utilisées, fort longtemps après leur exécution, dans des tableaux où le maître s'efforçait de faire revivre les sites et les aspects pittoresques qui l'avaient particulièrement charmé. Les *Chevriers des îles Borromées,* nonchalamment couchés à l'ombre de grands arbres, sur les bords du lac que bordent des collines ondulantes, est une claire et charmante évocation de ces sites de l'Italie du Nord qui l'avaient si profondément ému; l'atmosphère en est douce et claire, et l'harmonie maintenue dans les tons argentés. Ce tableau pourtant est d'une date tardive (1865-70); il montre combien les impressions de jeunesse, les enthousiasmes d'artiste restèrent toujours frais et vivants dans l'esprit du maître. La *Danse des bergères* a été peinte en 1871, à la suite d'un séjour à Arleux du Nord : Corot utilisa et reprit à l'atelier une étude exécutée d'après nature. Cette gracieuse scène champêtre, à l'ombre légère des bouleaux et des saules, évoquant, comme la *Danse des bergers de Sorrente* de la collection Thomy Thiéry, des souvenirs classiques, lui a été inspirée par quelque fête populaire. Ce tableau figura

à une vente L... (10 juin 1892). Il fut alors acquis 50658 francs par MM. Arnold et Tripp, qui le revendirent, peu de temps après, sans doute, à M. Chauchard.

Les souvenirs d'autrefois ne le hantaient pas, en effet, au point de le rendre insensible aux beautés du pays où il vivait. En admirateur passionné de la nature, il s'enthousiasmait de tous les paysages variés qu'il traversait dans ses voyages à travers les vieilles provinces de France, plaines ou montagnes, forêts ou bords de rivières; dehors dès l'aube et ne rentrant qu'au crépuscule. Les plus anciens tableaux de la Collection Chauchard figurèrent à l'Exposition universelle de 1855. Un des plus importants, le *Chariot,* ou *Souvenir de Marcoussis,* eut une singulière aventure. Il fut acquis à l'Exposition par Napoléon III, montrant en cette circonstance un goût personnel très délicat, en remarquant cette œuvre rare et puissante et en la faisant entrer dans sa collection privée. Le comte de Nieuwerkerke, surintendant des Beaux-Arts, n'était pas un admirateur de Corot, dont il critiquait la couleur « boueuse » et la facture « cotonneuse », et certes il ne dirigea pas le choix de son souverain. On dit même qu'il se tourna, lorsque l'Empereur lui eut notifié sa volonté d'acheter ce tableau, vers son subordonné, le marquis Ph. de Chennevières, grand admirateur et défenseur de Corot, et lui cria, avec un dépit non dissimulé : « Eh bien! vous êtes content!... » Cette toile représente un chariot, où sont assis deux paysans et que traînent deux chevaux, s'éloignant dans un chemin creux, que bordent à droite des arbres; sur les côtés du chemin, une herbe sèche et grise couvre, en partie, un terrain inégal et sablonneux. Un beau ciel, profond et limpide, que parcourent des vapeurs légères, enveloppe d'air et de lumière ce paysage. Le *Chariot* fut vendu en 1879 pour le compte de l'Impératrice. Il figura à l'Exposition universelle de 1889, appartenant alors à M. Tavernier. M. Chauchard l'acquit en 1892.

Près de ce tableau était placée, à l'Exposition de 1855, une *Soirée* que nous retrouvons dans la Collection de M. Chauchard : sur un bord de rivière qu'ombragent de grands arbres, une vache s'avance parmi les roseaux, un pêcheur est assis près de la rive dans une barque. L'étude des reflets de la lumière dorée du soir dans l'eau ridée avait fort intéressé Corot, qui, intentionnellement, avait présenté à cette Exposition des tableaux montrant les colorations variées et l'intensité différente de la lumière selon les heures du jour. On y avait fort admiré le beau tableau actuellement au musée de Bordeaux : *Diane et ses compagnes,* où Corot a représenté un effet de matin avec les plus délicates subtilités de l'atmosphère, chargée de vapeurs fluides, éclairées par les premiers rayons du soleil, très semblable à celui que nous montre la *Clairière au lever du jour* qui est, dans ce genre, un admirable tableau, évoquant la lumière atténuée, la fraîcheur et le mystère des clairs matins d'été. Cette « grâce mouillée et frileuse des matins » est exprimée ici avec une sincérité émue et enthousiaste qui fait de cette toile une œuvre rare et puissante. Elle figura à l'Exposition

universelle de 1867 où elle portait le titre *Un Matin,* avec la *Toilette, Saint-Sébastien,* le *Lac de Némi, Pierrefonds* et *Machelles*. Théophile Silvestre nous a laissé le récit d'une visite qu'il fit avec Corot à cette Exposision, où figurait, dans le pavillon de l'Australie, un obélisque en or massif. En désignant la *Clairière au lever du jour,* Corot disait : « Dans le rayonnement et l'évaporation de mon *Matin,* j'ai peint, non pas le soleil, mais ses effets. J'aime mieux mes gouttes de rosée que l'obélisque lingot d'or de l'Australie... » Le tableau figura également à l'Exposition de 1889, et fit partie des galeries Hadengues Sandras, Gunzbourg et Crabbe avant d'appartenir à M. Chauchard. Pour réveiller la vaporeuse grisaille de ce tableau, Corot avait placé au centre le groupe d'une paysanne agenouillée à terre et d'une fillette : il aimait à animer ainsi ses paysages de personnages dont le costume lui fournissait habituellement l'occasion d'une ou deux notes de couleur vibrante.

Le *Passage du gué,* que l'on vit au Salon de 1868 et à l'Exposition universelle de 1889, est un effet de soir : le ciel est doré par le soleil couchant et se reflète dans l'eau d'une rivière bordée d'arbres sombres, dans ce calme recueilli du soir, laissant la surface des eaux lisse comme un miroir; à droite un paysan suit un sentier le long de la berge. Ce beau tableau fut gravé autrefois par M. Laguillermie; il fit partie des galeries Duncan et Vever. Nous retrouvons la même impression de calme et de recueillement dans le tableau du *Batelier* (ou *Passeur*), à peu près contemporain. Cette peinture, acquise en 1891 par M. Chauchard à la vente Rœderer, valut à Corot un admirateur de plus. Léon Gauchez raconte dans *l'Art* (1871, t. II, p. 202) cette anecdote : « Ce *Passeur* est un des meilleurs souvenirs artistiques de ma vie. Il y a de longues années, du vivant de M. Francis Petit, j'eus la bonne fortune de faire voir ce Corot à l'étranger, à un de mes amis, à qui ses occupations et l'état de sa santé ne permettent le voyage de Paris que tout à fait par exception. Homme de goût le plus pur, le plus justement difficile à satisfaire, homme de non moins d'esprit, que les réclames laissent incrédule et qui ne consent, sous aucun prétexte, à se payer de mots, il ne connaissait Corot que par de nombreux à peu près et faisait *in petto* ses réserves, alors qu'en sa présence on s'exclamait en l'honneur et gloire du peintre français.

« Je soumis donc le *Passeur* à ce délicat. Je suivais attentivement son silence prolongé, qui me le disait conquis, lorsque, se tournant vers moi : « Cette fois, je vois ce qu'il « veut et tout ce qu'il sait. C'est un maître, — un maître, » — repéta-t-il; puis, comme se parlant à lui-même, à voix plus basse : « Un maître-poète ». Puis, peu de temps après, rentré à Paris, j'eus l'occasion de raconter à Corot sa conquête de mon ami. « Voilà, me répondit-« il, qui me fait plus de plaisir que tout ce que l'on a dit et écrit de mes tableaux. »

« Lorsque le *Passeur* me fut confié, son prix était de 9000 — où sont les neiges

d'antan? — et le maître à qui je communiquai ce chiffre trouvait, avec sa grande modestie habituelle, que « ce n'était pas donné ».

« Quel malheur que l'État n'ait pas saisi cette occasion d'acquérir le *Passeur!* Il ne pâlirait pas au Louvre à côté de n'importe quel chef-d'œuvre. »

En 1871, Corot peignit, dans l'atelier de son ami Charles Desavary, à Arras, les *Bûcheronnes* travaillant à la lisière d'une forêt, sans que le site puisse être précisé, le maître ayant utilisé des études prises en différents endroits dans la région; il reprit le tableau à Paris avant de l'envoyer au Salon de 1872, sous le titre : *Près Arras*. Il figura dans les collections Fréret, Szarvady, Saint-Evron et Daupias. A la vente de cette dernière galerie (17 mai 1892), il fut acquis par M. Chauchard au prix de 101 000 francs. Le ciel s'éloigne et se creuse à travers les feuillages légers des bouleaux, la lumière est douce et limpide, cette belle lumière que Corot savait toujours si bien exprimer dans ses tableaux, avec l'admiration douce et sincère qu'il ressentait. C'est aussi aux environs d'Arras qu'il peignit en trois séances, au mois de juillet 1874, le *Moulin de Saint-Nicolas-lez-Arras* d'une coloration si claire et si gaie, où, si joliment, glisse la lumière parmi les frêles ramures des saules. Le tableau passa, avant d'appartenir à M. Chauchard, dans les collections Alfred Robaut et J. Saulnier.

Ses amis l'attiraient parfois au loin, mais, le plus souvent, c'est dans les environs immédiats de Paris que le maître prenait ses sujets d'étude. Sans quitter Ville-d'Avray, où ses parents lui avaient laissé une bonne vieille maison, bien placée sur la lisière des bois, Corot trouva, sans s'éloigner beaucoup de sa demeure, les motifs de bien des tableaux. « La Providence, a dit spirituellement M. E. Moreau-Nélaton, a fait Ville-d'Avray pour Corot, en même temps que Corot pour Ville-d'Avray. » Le beau tableau de la Collection Chauchard, l'*Étang de Ville-d'Avray,* nous montre, dans une fine harmonie grise et argentine, la calme solitude que l'on goûtait autrefois dans ce pays riant. Sans heurt de couleurs, sans contrastes forcés, les tons s'y fondent dans une gamme claire, comme cristalline, voilés dans une atmosphère humide et vaporeuse. Un homme dans une barque, une femme sur la rive ne troublent pas la quiétude de cette nature paisible. Mieux que dans tout autre tableau, se comprend bien, dans cette œuvre sereine, l'influence heureuse que devait exercer sur l'âme simple de Corot le calme spectacle de ces bois reflétés dans le miroir d'un étang.

Le *Catalpa* (ou *Souvenir de Ville-d'Avray*) fut exécuté dans les mêmes parages, en 1869, et exposé la même année. Les feuillages légers et printaniers des bois laissent apercevoir, au second plan, les bâtiments d'une villa, selon un arrangement heureux pour lequel Corot semble avoir éprouvé une prédilection. Deux femmes, au premier plan, ramassent du bois mort, la plaine s'aperçoit à droite, tout le tableau est baigné d'une claire et douce

lumière. Nulle préoccupation classique ne le hante. « ..La nature n'a point fait toilette, les nymphes qui se sont donné rendez-vous dans la clairière, en vue des villas, portent le bonnet des paysannes de Seine-et-Oise. Cela fleure le terroir. » Ph. Burty fit un vif éloge de ce tableau. « Chef-d'œuvre de science dissimulée, de goût artiste, de poésie pure et suave. » La *Clairière* ou *Souvenir de Ville-d'Avray,* commencé en 1869-70, terminé pour le Salon de 1872, est un sous-bois d'une harmonie plus sombre. Corot avait trouvé, non loin de sa maison, le sujet de ce tableau qui constitue une exception dans son œuvre. Il est peu d'exemples, en effet, où cet excellent peintre, amoureux de la lumière et des nuages, nous ait montré, comme dans cette œuvre, des arbres coupés à mi-hauteur, des feuillages aussi opaques, le ciel apparaissant à peine au-dessus des bois du fond, ou à travers les branches serrées du premier plan. Cet arrangement de sous-bois épais et sombre, fréquent chez N. Diaz, est peut-être unique dans l'œuvre de Corot, qui recherchait habituellement dans ses paysages un effet décoratif, par la silhouette des arbres et des monuments, par le balancement des lumières et des ombres. Lorsqu'il parut au Salon, ce tableau fut diversement jugé. Il fut justement loué par MM. Georges Lafenestre et Camille Pelletan; ce dernier lui consacra dans le *Rappel* les lignes suivantes : « Citons à la hâte un Corot magnifique, une grande forêt, vigoureuse et verte... Corot... est le dernier de ceux qui n'étaient pas seulement d'excellents paysagistes, mais qui étaient en même temps des grands peintres. On le voit au premier coup d'œil dans ses deux tableaux de cette année et surtout dans cet admirable chef-d'œuvre qu'il intitule : *Souvenir de Ville-d'Avray...* » Corot eut ailleurs plus d'une fois l'occasion de mettre à profit ses qualités de décorateur qui se remarquent dans la plupart de ses tableaux. L'État lui commanda un carton de tapisserie, qui figura au Salon de 1848; M. Chauchard avait recueilli deux dessus de portes, peints pendant les séjours que fit Corot chez son ami M. Castagné. Le *Matin* et le *Soir* y sont représentés dans des paysages composés, d'une facture large, vive et magistrale.

Il faudrait encore, en toute justice, étudier bien des œuvres importantes du maître que contient la Collection Chauchard, comme le *Pont de Pallhuel,* la *Levée des filets,* la *Route,* le *Repos sous les saules* et d'autres paysages inspirés par des coins pittoresques de la vieille France. On peut néanmoins apprécier déjà, croyons-nous, quel heureux complément ces œuvres fortes, typiques, célèbres de Corot, léguées par M. Chauchard, apportent à nos collections nationales. On doit se réjouir de voir maintenant représenté, par des œuvres capitales, aux diverses époques de sa carrière, et de la façon la plus complète, le maître de génie qui exerça peut-être la plus forte influence sur l'école moderne.

Comme Corot, Daubigny aimait errer sur les bords des rivières dont il a retracé

avec émotion dans ses tableaux les riants aspects. Il ne se montra pas moins sensible que Corot aux différents effets de lumière selon l'heure du jour. On peut remarquer cependant chez lui une prédilection manifeste à rechercher les colorations vives et fraîches, à exprimer plutôt la force plantureuse des vergers fleuris au printemps, des vignobles dorés en automne, que la mélancolie douce des saulaies grisonnantes. Sa représentation de la nature est sincère et franche, quelque peu littérale; chez lui l'interprétation est fort réduite, ce qui s'explique lorsque l'on sait qu'il exécutait parfois de grands tableaux directement d'après nature : le modèle alors s'imposait au peintre avec une excessive insistance. Pourtant il sait varier sa palette et l'adapter aux spectacles qu'il représente : ses tons sont gais et vibrants lorsqu'il exprime la vigueur des sèves et la joie d'une nouvelle vie commençante dans son tableau du *Printemps;* clairs et ensoleillés dans la *Moisson,* qui lui valut, au Salon de 1852, son premier succès, et où, dans les notations délicates de lointains nacrés, semble se révéler déjà la facture des impressionnistes et des partisans de la décomposition des tonalités. Près de ces paysages brillants et sereins, où la nature est représentée dans toute sa force vivifiante et féconde, la *Mare* fait un saisissant contraste. Là tout est triste et désolé, l'eau stagnante, qui croupit dans un fond, près de collines incultes et grises, reflète un ciel pâle et bas. Ailleurs Daubigny exprimera excellemment les tonalités rousses et chaudes, le ciel terne, maussade et menaçant de l'automne, dans son tableau des *Vendanges en Bourgogne,* acquis 10 000 francs par l'État au Salon de 1863.

Les treize toiles de Daubigny léguées par Thomy Thiéry le représentent sous des aspects non moins variés. Le peintre des bords de l'Oise figure avec trois ou quatre tableaux : *Bords de l'Oise, Péniches, Bateaux sur l'Oise,* etc., où les rives verdoyantes, bordées de grands arbres de la jolie rivière sont reproduites de la façon la plus heureuse. On sait quelle prédilection le maître manifesta toujours pour cette région si pittoresque qui lui inspira quelques-uns de ses chefs-d'œuvre. La Normandie exerça aussi sur lui une grande séduction par la puissance de sa végétation et le charme de ses paysages étendus que limite la mer : un *Coin de Normandie* et surtout les *Graves de Villerville,* d'une exécution forte et grasse, nous font connaître dans la collection Thomy Thiéry cet excellent peintre du pays normand. Au reste, il fut assez nomade et ne borna pas à la France ses excursions. Il se rendit, dès 1866, plusieurs fois en Angleterre et c'est un souvenir d'un de ces voyages que nous montre, dans une tonalité sombre et impressionnante, cette très belle peinture de la *Tamise à Érith,* où les maisons, les bateaux aux mâtures élégantes, se profilent, sombres, presque noirs, sur un ciel jaune, chargé de vapeurs et de fumées, où la rivière roule des eaux agitées et glauques : l'aspect de ce pays est sinistre. D'autres voyages en France lui inspirèrent ces autres peintures de la collection Thomy Thiéry :

la *Vanne d'Optevoz,* esquisse du fameux tableau qui valut à Daubigny de grands éloges et que conserve aujourd'hui le musée de Rouen, le *Moulin de Gylieu,* la *Mare aux Cigognes,* d'une coloration si fraîche, exprimant si bien l'humidité de ce coin de nature écarté et tranquille. La *Vallée du Cousin,* de la collection Moreau-Nélaton, exécuté vers 1855, ajoute à cette représentation du maître, déjà abondante, une note nouvelle et rare.

La Collection Chauchard enrichit encore le Louvre de quelques très beaux tableaux, où Daubigny se révèle de la façon la plus favorable. La *Seine à Bezons,* avec son vaste et calme horizon, et son cours si paisible sous un pur ciel d'été, est un tableau plein de grandeur, rappelant les eaux-fortes exécutées de 1850 à 1852, dont les îles Bezons et les environs d'Argenteuil avaient fourni les pittoresques sujets. Dès ce moment Daubigny errait, avec une constante prédilection, sur les bords fleuris de la Seine, qu'il devait habiter plus tard lorsque, quelque aisance étant venue avec le succès, il put se faire construire un bateau-atelier, *le Botin,* qu'il amarrait successivement aux endroits les plus riants du fleuve. Ce furent pour lui les années les plus heureuses que celles qu'il put agrémenter de ces séjours sur l'eau, souvent prolongés peut-être au delà de ce que la prudence lui commandait, et son état de santé devait s'en ressentir gravement. Les *Laveuses,* effet de soleil se couchant à travers les peupliers bordant une mare, aux rives fraîches, envahies de roseaux et de cette herbe grasse particulière aux terres humides, où des blanchisseuses actives sont courbées sur leur ouvrage, où des canards glissent sur le miroir des eaux qu'ils rident, où un troupeau d'oies s'éloigne en ligne exacte, où, à l'ombre des grands arbres dorés par l'automne, broute le cheval dételé, près de la charrette qui emportera tout à l'heure laveuses et lessive, constitue un des tableaux les plus typiques de Daubigny. L'œuvre est complète, et porte l'émotion vive de l'artiste devant un spectacle si calme et si grandiose, où l'homme le moins sensible s'arrête, dans un sentiment d'admiration et de joie, devant cette si belle harmonie de la nature, à la fin du jour, lorsque, comme dans un recueillement général, le vent s'apaise et les bruits cessent. Ce tableau est daté de 1859.

Comment s'imaginer, à voir ce peintre si sensible aux aspects et aux délicatesses de la nature, qu'il ait pu songer à concourir pour le prix de Rome et s'astreindre aux exigences que comporte la préparation au concours? Pourtant on n'ignore pas qu'après avoir dû subvenir seul à ses besoins dès l'âge de dix-sept ans, et accepter pour vivre les besognes les plus humbles, comme de composer des vignettes pour orner les papiers commerciaux d'hôtels, de pensions de jeunes filles et même d'une école de natation, après avoir, sou à sou, amassé la somme nécessaire pour rester onze mois en Italie, en compagnie de son ami Mignan, il entra dans l'atelier de Delaroche et se prépara à concourir pour le prix de Rome. Le pauvre garçon fatigué par les incessantes privations, épuisé

par une vie misérable et incertaine, entrevoyait comme une sorte de paradis les quatre années où il pourrait, sans soucis, vivre à la Villa Médicis. Il avait les plus grandes chances d'obtenir le prix, lorsqu'une incroyable négligence de sa part l'empêcha de prendre part au concours. Sa déception fut grande; il ne pouvait songer à attendre le concours suivant, le prix de Rome de paysage historique ne se décernant alors que tous les quatre ans. Il quitta plein d'amertume l'atelier de Delaroche. Il erra avec des amis dans la campagne, il y peignit quelques études, et sa vocation véritable se révéla bientôt.

Le *Soleil couchant sur l'Oise,* daté de 1865, nous montre un spectacle calme et grandiose que Daubigny représenta souvent. Le ciel illuminé se reflète largement dans une nappe d'eau paisible et les peupliers, qui bordent la rivière, s'y profilent exactement. Au loin, de lourdes péniches sont amarrées; deux femmes se tiennent à droite sur la rive qui se courbe, et que limite à l'arrière-plan un bois épais. Les *Bords de l'Oise* ont été peints en 1873, à une heure moins tardive du jour; la rivière est ici plus resserrée entre des berges qu'ombragent des saules au feuillage léger; des canards s'y ébattent. Un pêcheur, dans une barque, relève ses lignes. La nature est paisible, et le lieu retiré : c'est un site que Corot eût aimé; il rappelle certaines gravures de Daubigny lorsqu'il put se permettre d'attaquer le cuivre avec un burin, remplaçant l'aiguille à quoi longtemps son indigence le réduisit.

La *Vallée d'Arques* est aussi une région où le maître travailla beaucoup; le motif de ce paysage ne diffère guère de ceux que lui fournissait la vallée de l'Oise : masse d'arbres à droite, plaine à gauche où coule une rivière. Ici pourtant la rivière n'est plus qu'un étroit ruisseau serpentant dans une verte et riche prairie, où l'herbe, que broutent à droite des bestiaux, pousse drue, près des peupliers rangés qui se découpent, en de pittoresques silhouettes, sur un ciel clair et lumineux. C'est bien là le terroir de la belle et riche Normandie. Nul, parmi tant de paysagistes éminents dans notre école moderne, n'a su mieux, plus simplement, avec plus d'émotion et de sincérité, exprimer la simple et grande beauté de ces riches vallées de nos vieilles provinces, où la végétation est si verdoyante et si vigoureuse.

Les deux autres tableaux de Daubigny qui se trouvent, en outre, dans la Collection Chauchard nous montrent des motifs différents. Sur l'un, daté de 1858, est représentée une jeune fille poussant devant elle un troupeau de dindons. La route qu'elle suit est bordée à gauche de saules, et contourne à droite une prairie plantée d'arbres. Les bâtiments de la ferme qu'elle quitte s'aperçoivent au fond, à travers les arbres. Ce très charmant tableau d'intimité rurale exprime le calme paisible et simple de la vie des champs.

L'autre, la *Mare au clair,* fit autrefois partie de la collection Rœderer, du Havre; il est daté de 1870. Dans une pauvre mare d'eau stagnante s'ébattent de nombreux canards, avec l'évidente satisfaction que leur cause la fraîcheur de cette eau sombre, défendue de la lumière et de la chaleur par les arbres élevés qui l'entourent. La végétation est verdoyante et forte : nous sommes ici tout près de quelque ferme normande, toujours si pittoresquement défendue, contre le vent du large et la chaleur, par une ceinture de hêtres aux troncs lisses et élancés. L'un d'eux se courbe au-dessus de la mare dans une ligne élégante et imprévue.

Des arbres s'élevant sur le bord d'une mare stagnante constituent le motif le plus fréquent des tableaux de Jules Dupré, toujours exécutés à l'atelier, d'après les notes et les souvenirs recueillis pendant ses promenades à travers bois. Ainsi Jules Dupré poussait à l'extrême, à l'excès même souvent, cet esprit de synthèse qui manquait à Daubigny, et c'est là leur profonde dissemblance. D'un site semblable, l'un nous donnera une image fidèle, sincère, exacte jusqu'en ses détails, l'autre nous montrera une évocation, et comme un irréel symbole; l'un est un timide et un soumis devant la nature, que l'autre traite avec une désinvolture parfois excessive.

Que l'on nous permette de reproduire ici à propos de ce peintre un passage d'une étude écrite par M. Georges Lafenestre à l'occasion d'une exposition de tableaux de maîtres chez Georges Petit : « Tous les ouvrages de ces maîtres graves et laborieux, qui étudièrent sans relâche la réalité avec une angoisse toujours croissante de conscience et d'amour, ne sont pas faits, il est vrai, pour séduire au passage l'amateur indolent. La volonté, la réflexion, l'inquiétude, la lutte contre l'insuffisance des procédés, le mécontentement de soi-même, se trahissent trop parfois dans leurs peintures travaillées et retravaillées avec un noble acharnement! Aucune, on peut l'affirmer, n'est indifférente pour un artiste, parce qu'aucune n'est insignifiante... Pour peu qu'on séjourne avec attention devant ces paysages graves et recueillis, l'impression qu'on en retire est singulièrement profonde et durable. La disposition solide des terrains, la construction vigoureuse des arbres, la majesté de leurs masses feuillues, l'ampleur lumineuse du ciel nuageux et par-dessus tout un accord énergique entre toutes les parties en vue de l'effet puissant, témoignent d'une émotion intense devant les spectacles grandioses de la campagne et d'un effort tenace pour rendre cette émotion dans toute son intégrité. Sincérité et volonté, ce furent les grandes qualités de Jules Dupré. »

Les œuvres de ce maître que possédaient les collections nationales, avant le legs de Thomy Thiéry, étaient fort peu nombreuses. Aux deux panneaux décoratifs, le *Matin* et le *Soir,* acquis à la vente San Donato, au prix de 50 000 francs, n'étaient venus se joindre,

en 1894, que le portrait en grisaille de Jules Dupré par lui-même, offert par la famille du maître, lorsque fut inaugurée sa statue, et, en 1897, une petite pochade d'après nature léguée par Lansyer. On ne put apprécier ce grand artiste au Louvre qu'après l'installation de la collection Thomy Thiéry où se trouvent, parmi douze tableaux, quelques-uns de ses chefs-d'œuvre comme les *Landes,* de l'ancienne collection Laurent Richard, comme le *Gros chêne,* qui appartint à M. de Rozières, comme le *Soleil couchant sur un marais,* qui figura chez Coquelin.

Les tableaux de Jules Dupré de la Collection Chauchard sont presque tous sans histoire; nous dirons cependant que le beau paysage la *Vanne* figura à l'Exposition universelle de 1867. Aussi bien se distinguent-ils tous par une saveur de terroir particulière et très personnelle à ce maître. Dupré entendait traiter la nature en créateur, et il marquait fortement de sa personnalité l'interprétation des contrées qu'il représentait. Il travailla surtout en Picardie, dans la Creuse, le Berry, les Landes; il séjourna quelque temps en Écosse et fréquenta assidûment les forêts de Compiègne et de l'Isle-Adam. La *Vanne* est un tableau très important, qui figura autrefois dans la galerie Van Praet et représentera de la façon la plus honorable le maître au Louvre. C'est dans les plaines du Berry que paraît avoir été prise l'inspiration de certains tableaux. Le *Chemin de la ferme* nous montre, dans une immense plaine, où, sous un ciel tourmenté, paissent des bestiaux et que coupe, à gauche, un majestueux bouquet de chênes, un de ses motifs préférés. Le *Berger,* dans la plaine, le soir, sous un ciel illuminé chargé de nuages, est une œuvre excellente et très typique. Jules Dupré avait coutume de peindre, contrairement à l'usage, le ciel en dernier lieu dans ses paysages, qu'il ne se lassait pas de reprendre et de repeindre sans cesse. Cela leur donnait une consistance singulière, allant, parfois, jusqu'à une sorte de bas-relief, mais ces superpositions exagérées de couleurs et de matières grasses ont le grave inconvénient d'assombrir les colorations et d'augmenter beaucoup les risques de craquelures. La *Mare aux chênes* nous montre un de ces effets crépusculaires que Dupré a souvent représentés, où, sur un ciel chargé de nuages tourmentés, se profile une silhouette d'arbre sombre, se reflétant dans une mare encombrée d'herbes et de joncs; c'est la disposition adoptée pour le tableau du *Soir* provenant du Luxembourg; c'est aussi le motif que l'on voit dans le tableau de l'*Étang* et de la *Petite charrette* de la collection Thomy Thiéry. Jules Dupré affectionnait cette nature sauvage et désolée; il aimait à donner à ses tableaux cet aspect de tristesse et d'abandon. Il recherchait du reste les pays de nature pauvre et, avec Rousseau, il se décida immédiatement à visiter les Landes, lorsqu'on leur eut assuré que le pays était sauvage et laid. C'est là qu'il peignit quelques-uns de ses meilleurs tableaux.

L'amitié qui unissait Dupré et Rousseau ne fut pas sans influencer leur art qui présente tant de ressemblances. Dans la *Mare près du moulin* et le *Chêne* de Dupré, de la Collection Chauchard, on retrouve, dans l'ossature solide et précise des vénérables arbres, une préoccupation de vérité habituelle chez Rousseau et poussée parfois chez lui à l'extrême. Selon une disposition fréquente chez Dupré, les arbres, en magnifiques bouquets, s'élèvent majestueux sur le bord d'une mare aux eaux dormantes; des bestiaux s'avancent, enfonçant dans les joncs, pour s'y désaltérer. C'est le sujet du *Grand chêne* de la collection Thomy Thiéry, avec quoi le *Chêne* de la Collection Chauchard présente tant de ressemblance. Ces tableaux, composés à l'atelier, à l'aide d'études et de dessins précis, nous montrent une nature conventionnelle. La facture en est habile jusqu'à l'excès. Procédant par glacis et empâtements successifs, elle parvient à exprimer, comme un trompe-l'œil, la superposition des plans et la profondeur des feuillages.

Rousseau n'atteignit jamais à une pareille virtuosité; jamais du reste il ne traita la nature avec une pareille désinvolture. Il poussa même presque trop loin sa soumission et son désir d'en exprimer tous les détails. Lui aussi aimait à représenter les arbres séculaires, surtout les chênes et les hêtres, mais alors que Jules Dupré nous les montre habituellement isolés dans la plaine, Rousseau pénètre dans la forêt, erre sur la lisière, ou sur les points dominants qui lui découvrent un vaste horizon, et ne cesse d'y travailler tout le jour. Bien qu'il ait beaucoup voyagé, bien qu'il ait visité l'Auvergne et la Normandie, les Landes et le Berry, le Jura et la Creuse, les bords de l'Oise et la Vendée, c'est dans la forêt de Fontainebleau qu'il exécuta, après s'être fixé à Barbizon en 1837, le plus grand nombre de ses tableaux et la plupart de ses chefs-d'œuvre. Le Louvre possédait déjà plusieurs études exécutées dans la célèbre forêt. Est-il besoin de rappeler ici ce grand et magnifique tableau montrant, un soir, au coucher du soleil, la lisière de la forêt à Brolles, qui figura au Salon de 1849? Cette puissante et lumineuse peinture représentait seule le maître jusqu'à sa mort dans nos galeries publiques; encore le tableau était-il tantôt placé à contre-jour, et tantôt relégué dans les réserves, pour céder sa place à des œuvres d'artistes mieux en cour. Cette toile lui avait été commandée, sur l'insistance de Charles Blanc, par M. Jeanron, directeur du Louvre, et payée 4000 francs. Rousseau fit une répétition avec variantes de ce paysage, éclairé par le soleil levant, qui se trouvait autrefois dans la collection de M. Monjean. A la vente posthume du maître, fut acquise une esquisse précieuse et sombre, représentant un coin de la forêt, où la silhouette tourmentée des arbres, en partie desséchés, se détache vivement sur un ciel gris; c'est alors aussi qu'entrèrent dans les collections nationales le *Bord de rivière,* étude blonde et vaporeuse, et l'*Effet d'orage* dans une vallée étendue, où le soleil, perçant des nuages sombres, éclaire tristement certaines parties de la plaine.

Cette petite peinture donne une idée précise de l'art sincère et médité du maître. Le *Vieux dormoir au Bas-Bréau* a souffert des retouches trop fréquentes, de l'incessant travail de reprise et de perfectionnement qui devenait un peu maladif chez Rousseau à la fin de sa vie et lui fit compromettre tant de tableaux; il ne fut affecté aux Musées Nationaux, par la Direction des Beaux-Arts, qu'en 1881. La même année, le Louvre achetait à la vente Hartmann, et grâce à un crédit extraordinaire voté par le Parlement, au prix très respectable pour l'époque de 129000 francs, l'admirable *Marais dans les Landes,* qui est, à coup sûr, une des œuvres les plus originales, les plus complètes et les plus puissantes de Rousseau. Il avait rapporté de son voyage dans les Landes, en compagnie de Jules Dupré, une étude d'après les marais et les plaines étendues de cette région, que Frédéric Hartmann vit dans son atelier, lors d'une visite, en 1853, avec d'autres études de four communal et de ferme. Il fut entendu que Rousseau peindrait pour le célèbre amateur, d'après ces trois esquisses, des tableaux auxquels il pourrait travailler aussi longtemps et aussi patiemment qu'il le jugerait nécessaire. Cette latitude laissée au maître de se reprendre, de se corriger et de se modifier sans limite était imprudente pour un caractère qui se satisfaisait si difficilement. On ne saura jamais combien de fois ces trois tableaux, que Rousseau retouchait encore quelques mois avant sa mort, furent complètement refaits. Frédéric Hartmann ne les reçut qu'après le décès du maître, quatorze ans après les avoir commandés.

Heureusement, le *Marais dans les Landes* fut le plus promptement exécuté des trois peintures, et c'est à cette circonstance qu'il faut probablement attribuer son excellente conservation. Rousseau a représenté sur ce panneau, chose rare et redoutable, un effet de plein soleil, sans trop accentuer d'ombre ses premiers plans, s'efforçant de noter avec minutie, mais sans sécheresse, tous les détails infinis de cette plaine immense, depuis les herbes grasses, baignant dans les marécages du premier plan, jusqu'aux cimes neigeuses des Pyrénées qui limitent l'horizon. Bien qu'universellement admiré dès le Salon de 1855, le tableau ne satisfaisait pas encore Rousseau, qui ne put consentir à le laisser entrer dès ce moment dans la galerie de son généreux mécène.

A ces quelques peintures de Rousseau que possédait le Louvre, parmi lesquels se trouvaient déjà deux chefs-d'œuvre, la collection Thomy Thiéry a ajouté dix tableaux : quelques-uns sont d'importance secondaire, comme le *Passeur,* l'*Étang,* le *Petit Pêcheur, Paysage;* d'autres, au contraire, doivent être classés parmi les œuvres importantes du maître. Les *Bords de la Loire* sont une curieuse préparation en bistre, à la manière de certains maîtres hollandais anciens comme Van Goyen et Salomon Ruysdael. Ce tableau d'exécution précieuse, qui passa par les galeries Fanien, Gœthiels, de Bruxelles, et Defœr, dut être exécuté vers 1837, lorsque Rousseau voyageait dans la vallée de la Loire et en Vendée. Il

peignit alors sa fameuse *Allée de châtaigniers,* de la collection Casimir-Perier, qui après avoir été très minutieusement dessinée fut aussi peinte d'abord dans une tonalité monochrome. Le *Printemps* nous montre une large plaine marécageuse et verte, limitée par des collines et éclairée par un rude soleil d'été. Le sujet, l'harmonie, l'éclairage rappellent le *Marais dans les Landes,* et ces deux tableaux ont sans aucun doute été exécutés à la même époque et sous une même inspiration. Ici aussi quelques bestiaux pataugent dans les gras pâturages de la plaine humide. Le *Village sous les chênes,* de l'ancienne collection Bischoffsheim, est une œuvre puissante, trop souvent reprise et recommencée par Rousseau ; avec le temps, les tonalités ont pris un aspect sombre et sourd, les feuillages des chênes sont devenus très foncés, et ces colorations irréelles compromettent, comme il est malheureusement arrivé bien souvent avec les œuvres de ce maître, la valeur de cette toile et en diminuent l'intérêt.

Les *Chênes,* de l'ancienne collection Édouard André, bouquet magnifique d'arbres séculaires, s'élevant, en masse isolée, dans une plaine qu'animent quelques bœufs paissant, a un peu souffert d'une altération semblable; leur feuillage est devenu plus sombre et plus opaque qu'il n'eût fallu; ils n'ont cependant pas perdu toute leur transparence, et le soleil semble encore par endroits percer leur masse et dorer leur contour. Ces feuillages épais étaient étudiés et « rendus » par Rousseau avec une conscience presque excessive, parce qu'au lieu d'exprimer par masse le volume de ces frondaisons, à la manière d'un Constable, cette facture minutieuse et patiente diminuait la force expressive de l'œuvre en se perdant dans des détails superflus. La plaine ensoleillée, qui s'étend à droite et à gauche de ce bouquet d'arbres et que l'on aperçoit aussi sous les branches des chênes, est fort belle; les valeurs sont justes, les tonalités sont vraies, et les détails de cette vaste étendue de terrain sont pittoresquement indiqués. Rousseau excelle à exprimer l'étendue des plaines; ses tableaux ont une étonnante profondeur, et, entre tous, la *Plaine des Pyrénées,* qui fit également partie de la collection Édouard André, avant d'être acquise par Thomy Thiéry, peut être classée parmi les plus précieux. Malgré les dimensions très restreintes de ce panneau, le regard erre au loin sur une plaine immense, que de pauvres bruyères colorent d'une tonalité rousse, jusqu'à l'horizon que bornent les cimes neigeuses des Pyrénées. Cette peinture fut exécutée pendant le voyage de Jules Dupré et de Rousseau dans les Landes, qui les inspirèrent tous deux d'une façon si heureuse.

La *Mare,* de la Collection Chauchard, nous montre également une vaste plaine que, sous des nuages sombres, éclaire vivement par endroit un rayon de soleil ardent. Une mare, au premier plan, reflète les nuages bordés de lumière. A droite, sous des arbres,

s'élèvent les pauvres bâtiments couverts de chaume d'une ferme, où se rend un paysan suivant, dans sa charrette, le bord de la mare. Toute la nature a ce recueillement et ce calme qui suivent les grands orages. Rousseau avait une prédilection, comme Jacob Ruysdael, à représenter ces courts et magnifiques moments où l'air est si transparent et, si ardentes, les tonalités des choses éclairées par de violentes et rapides échappées de soleil sous des nuages épais et lourds. Nous voyons encore dans la Collection Chauchard le beau tableau intitulé : la *Route, ciel orageux,* exprimer un semblable effet. Sur les bords d'une route, parmi des taillis et des arbustes, s'élèvent quelques ormes, dont les silhouettes rouillées se découpent fortement sur un ciel sombre. Leur feuillage, éclairé par le soleil, se détache en lumière sur ce fond de nuages donnant à ce paysage, à cet effet d'orage, cet aspect dramatique et violent si souvent observé et admiré dans la nature. C'est encore un semblable spectacle que Rousseau a peint dans la *Mare près de la route, dans le Berry,* excellent tableau d'un sentiment plus puissant, plus dramatique, peut-être encore, que les deux œuvres précédentes.

Tous les paysagistes ont tenté de fixer sur la toile cet éblouissant spectacle de l'embrasement du ciel à l'approche de la nuit, et on pourrait faire une étude curieuse sur les manières très différentes dont ils ont exprimé leurs sentiments, depuis le moyen âge, où certaines scènes religieuses comme le *Baiser de Judas,* la *Résurrection,* etc... devaient être représentées à la chute du jour, depuis, surtout, Claude Lorrain qui aborda le premier résolument la terrible difficulté de représenter sur la toile le soleil dans toute son ardeur, jusqu'aux modernes paysagistes, qui souvent ont fait de l'expression de la lumière et de ses vibrations l'objet préféré de leurs études. La *Mare au chêne* de la Collection Chauchard nous fait assister à une fin de chaude journée d'été. Le ciel limpide est illuminé et la terre se couvre d'ombre; quelques chênes espacés s'élèvent dans leur majestueux développement, près d'une mare aux eaux dormantes, où se reflète l'éclat lumineux du ciel Des vaches, que conduit une paysanne, s'approchent de la mare et s'y désaltèrent, mais leur présence ne trouble pas le calme et la sérénité de cette nature paisible, déjà à demi enfoncée dans l'ombre. Nous nous trouvons ici probablement dans quelque coin retiré de la forêt de Fontainebleau, dans une de ces clairières dont l'aspect sauvage et paisible plaisait tant à Rousseau. Ce tableau fit partie de la collection Rœderer (1891), où il fut adjugé 90 000 francs. La *Passerelle,* de la Collection Chauchard, figura à la même vente, elle y atteignit le prix de 72 000 francs. Ici encore Rousseau nous montre un de ces coins retirés où, parmi les herbes grasses d'une terre humide, paissent des vaches, où des arbres poussent et se développent en liberté, où, parmi des arbustes et des broussailles, s'élève à gauche une pauvre chau-

mière. Un faible ruisseau traverse cette plaine, s'élargissant par endroits pour former des mares, que bordent des roseaux. Nous sommes en été, le soir; le soleil, déjà bas, se reflète dans la nappe d'eau, à la surface lisse, qui garnit le premier plan. Plus loin, une paysanne traverse le ruisseau sur la passerelle rustique. Les arbres, les broussailles et les herbes ont cette teinte verte un peu uniforme que Rousseau osa souvent représenter (comme dans l'*Étang,* de la collection Thomy Thiéry), et qui bien souvent effraie et rebute les paysagistes, même les plus audacieux. La *Mare au pied du coteau* et la *Charrette* nous montrent, en été, deux aspects bien différents de la forêt de Fontainebleau. Le premier représente la lisière de la forêt du côté, croyons-nous, de la Belle-Croix, où est actuellement installé un champ de manœuvres et un champ de courses. Un coteau s'élève à droite, où, parmi les rochers et les bruyères, se dressent quelques frêles bouleaux et un chêne penché d'une courbe élégante. A droite règne la plaine immense, que suit en serpentant un sentier, où se dresse un bouquet d'arbres sombres et que limitent au loin des collines boisées. Un cavalier est arrêté sur le bord d'une mare aux eaux mortes. Tout ce paysage, qui résume quelques-uns des caractères particuliers à la forêt de Fontainebleau, est baigné dans la lumière chaude des journées d'été. Nous voyons par contre un chemin fort resserré entre les arbres dans le tableau de la *Charrette.* Cette route tournante, où les roues des voitures ont creusé dans le sable sec et mou de larges ornières, et que suit d'un pas lent, machinalement, le cheval blanc attelé à la charrette que conduit, debout, un paysan, serpente dans la magnifique futaie de chênes espacés du carrefour de la Reine Blanche, au Bas-Bréau. C'est le calme, la majesté des grands bois; l'impression d'isolement qu'on y ressent est exprimée par un ami, par un enthousiaste admirateur de la légendaire forêt. Rousseau parcourait sans cesse la forêt de Fontainebleau, qu'il considérait comme son domaine. Levé dès l'aube, emportant ses outils de travail et son frugal déjeuner, il ne rentrait guère qu'à la nuit, après avoir relevé dans sa longue promenade les pittoresques endroits où il devait revenir planter son chevalet et travailler. Toutes les mares, où se concentre la vie de la forêt, où les arbres, poussant dans une terre humide, sont plus vigoureux, où les animaux viennent se désaltérer, ont été dessinées et peintes par lui; tous les massifs d'arbres particulièrement imposants, tous les chênes séculaires qui faisaient autrefois la célébrité de la forêt, et qui presque tous ont disparu depuis, ont été représentés par lui. Tantôt il s'enfonçait sous les hautes futaies, tantôt il s'arrêtait dans les landes marécageuses, ou aux endroits où se découvraient de vastes horizons. Rousseau et ses amis considéraient si bien la forêt comme leur propriété, qu'ils s'indignaient de la voir parfois envahie par des étrangers venus de Paris ou d'Angleterre, qui troublaient de leurs ébats la majesté et le

silence des bois. Même lorsque le gouvernement imagina de planter de pins certaines parties incultes, ils se révoltèrent vivement contre cette profanation, qui devait modifier considérablement certains parages dont ils admiraient la sauvage désolation, et il fut convenu que chaque soir chacun d'eux rapporterait à l'auberge du père Ganne, où ils se réunissaient, un certain nombre de têtes de jeunes résineux. On dut sévir et dresser des procès-verbaux pour arrêter ce mouvement séditieux!

Pourtant ce ne fut pas à Fontainebleau que Rousseau exécuta le tableau le plus important de la Collection Chauchard, dont il nous reste à parler. En 1846, au moment de sa grande intimité avec Jules Dupré, Rousseau se rendit avec son ami à l'Isle-Adam; il s'y installe et entreprend une œuvre considérable : une *Avenue de la forêt de l'Isle-Adam*. Les feuillages printaniers des chênes se détachent sur un ciel calme, la route s'enfonce droit au centre vers l'horizon, comme sa célèbre *Allée de châtaigniers*, avec laquelle ce tableau ne présente guère que cette analogie. Dans cette *Avenue de la forêt de l'Isle-Adam* on peut, mieux que dans toute autre œuvre du maître au Louvre, apprécier son infatigable et prodigieuse minutie à représenter jusque dans leurs détails l'ossature des branches et le feuillage des arbres. Que l'on juge de l'immense travail d'un pareil tableau exécuté d'après nature, à l'allée des Bonshommes, aujourd'hui abattue, entre le carrefour du Tremble et le rond de l'Isle-Adam! Cette belle avenue verte, riante et printanière, dans son harmonie claire et fraîche, fut exécutée au printemps de 1846. Rousseau se rendait chaque jour au travail, laissant le soir sa toile ébauchée dans la cabane d'un garde-chasse et revenait le lendemain poursuivre son exécution. Le tableau ne fut exposé qu'en 1849, dans les Tuileries, où avait été installé le Salon, — pour habituer le peuple souverain à prendre possession de son palais, — avec la *Lisière de forêt au soleil couchant* et des *Terrains d'automne*. Ces tableaux étaient placés dans un petit boudoir, mal approprié à cette destination et mal éclairé; le public les remarqua peu, mais les artistes les apprécièrent vivement. Le gouvernement républicain devait réparer toutes les injustices de celui qu'il avait remplacé, et les artistes de la nouvelle école devaient les premiers recueillir ses bienfaits. A la distribution des récompenses du Salon de 1849, Jules Dupré et Raffet, qui n'avaient pas exposé, obtinrent la croix de la Légion d'honneur. Rousseau ne reçut qu'une première médaille. Il ressentit vivement l'injustice qui lui était faite; il eut le tort d'en tenir rigueur à Jules Dupré, qui n'avait à se reprocher aucune incorrection et qui fut le premier surpris de la distinction à lui décernée; de ce moment leurs relations devinrent moins cordiales, elles devaient bientôt tout à fait cesser.

L'*Avenue de la forêt de l'Isle-Adam* fut acquise par M. Baroilhet, figura à l'Exposition universelle de 1855 et passa ensuite dans la collection Van Praet.

Si Rousseau représenta rarement ces sous-bois épais et ces clairières brillantes, son ami Narcisse Diaz en fit souvent le sujet essentiel de ses tableaux. Lui aussi avait fait de la forêt de Fontainebleau le lieu habituel de son travail. Le Luxembourg n'exposait à sa mort aucun paysage de cet artiste. Quelques études d'arbres, de sous-bois et une très belle vue des *Pyrénées* furent acquises à sa vente posthume, et représentèrent, seules, ce maître comme paysagiste au Louvre, jusqu'à l'entrée de la collection Thomy Thiéry. Elles nous font connaître assez justement, bien qu'avec des éléments trop semblables, la virtuosité de cet artiste bien doué, d'une prodigieuse facilité de travail : « Il fait ses tableaux, disait Souchon, comme un pommier ses pommes. » Il aborda tous les genres, paysages, mythologies, scènes orientales, fleurs, portraits, tableaux d'histoire, etc., sans exceller dans aucun. Il paraissait mal armé pour la vie : orphelin à dix ans, sans instruction, sans éducation et sans ressources, il fut, à quinze ans, par suite d'un accident, amputé d'une jambe, et erra quelque temps dans une infirmerie, puis il fut employé comme décorateur chez un céramiste, — Jules Dupré, Troyon, Cabat et Raffet peignirent aussi, à leurs débuts, sur porcelaine; — enfin il se lança à corps perdu dans la bataille romantique. Il applaudit frénétiquement aux premiers succès de Delacroix et l'Académie ne connut pas d'ennemi plus impétueux. Il peignait prestement de fades allégories goûtées du public, qui lui apportèrent bientôt l'aisance et même la fortune, qu'une prodigalité exagérée et un désordre constant tinrent cependant toujours incertaine.

« Les meilleures peintures de Diaz, nous dit Théophile Silvestre qui le connut bien, sont, à mon goût, ses paysages, étudiés sinon à fond, du moins rapidement préparés d'après nature dans les plus beaux sites de la forêt de Fontainebleau. Les quartiers que l'artiste y fréquente de prédilection sont le Bas-Bréau, où les chênes séculaires semblent, dans leur imposante vétusté, avoir ombragé les sanglants sacrifices des druides et balancé les boucliers des guerriers gaulois; les gorges d'Apremont, dont les endroits les plus pittoresques et les plus sauvages ont été dans ces derniers ans bouleversés par des semis de pins; la vallée de la Selle, pleine d'accidents, de caprices énergiques, et plantée de hêtres, de bouleaux et de chênes entrelacés et mystérieusement confondus. L'artiste a peint souvent les grès, les mousses, les bruyères de ce pays de serpents et fait poudroyer le soleil à travers les riches et inextricables frondaisons! »

A propos de l'Exposition universelle, en 1856, dans *Les Beaux-Arts en Europe*, Théophile Gautier exprimait dans sa prose éblouissante et pailletée la même pensée : « ... M. Diaz... est un peintre de paysage de la force de Rousseau, de Troyon et de Français. Seulement il néglige ce don précieux et ne s'en sert presque que pour faire des fonds à ses figures; qui mieux que lui cependant sait dans un dessous de bois semer sur le gazon

les ducats du soleil, y faire tamiser la lumière aux feuilles, plaquer de mousse l'écorce argentée des hêtres, suspendre la rosée aux herbes, habiller de velours l'épaule maigre des rochers, entr'ouvrir la broussaille par où passe la biche effarée ou le chien en quête, tracer le chemin creux du braconnier ou du bohémien? Il a fait dans ce genre vingt chefs-d'œuvre dont il ne se soucie guère, car il n'en a pas mis un seul dans cette grande Exposition où chacun apporte ses titres de noblesse, dût-il les aller chercher dans la poudre et l'oubli... »

Ce ne fut guère qu'à l'âge de quarante ans que Diaz, en 1849, vint pour la première fois à Barbizon. Il connut, par l'intermédiaire de Millet, Théodore Rousseau, et la bonne humeur, l'entrain, l'esprit du nouveau venu, le firent vite entrer dans l'intimité de ce cénacle très fermé. Souvent il accompagnait Rousseau, pour qui, depuis longtemps, il éprouvait une très grande admiration, dans ses promenades et ses séances de travail en forêt, et il ne tarda pas à subir le charme des majestueux paysages qu'il voyait. Il exécuta alors de vives études d'après nature, sur des petits panneaux d'acajou, où il avait étalé au couteau à palette les résidus du travail des jours précédents, et ces couleurs ainsi mêlées au hasard présentaient des marbrures bizarres que Diaz entendait utiliser. Il emportait en forêt ces *tatouillades :* « C'est bien le diable, disait-il, si je ne trouve pas dans la nature ce motif-là! » Et il réussit parfois, en effet, à profiter de ces singulières préparations. Mais ces couleurs mélangées au hasard et fort épaisses ont eu souvent, depuis, le grave inconvénient d'assombrir beaucoup le paysage qu'il peignait à la surface : on en vantait alors la fraîcheur, la plupart aujourd'hui nous paraissent exagérément sombres.

L'État, nous l'avons dit, acquit plusieurs études de paysage à la vente posthume de Diaz : elles sont actuellement au Louvre. Sur deux toiles sont vivement représentés, en pochades, des sous-bois sombres, touffus, que percent par endroits les rayons du soleil, éclairant les mousses et les herbes. Une plus petite étude nous montre un tronc pâle de bouleau, se détachant sur des feuillages très foncés. Il faut attacher une plus grande importance à une petite esquisse de paysage montagneux, les *Pyrénées,* qui fut aussi acquise alors. Derrière des coteaux sombres et verdoyants se dresse la chaîne de montagnes blanches aux ombres bleues; cette œuvre originale et délicate, largement et vivement peinte dans une heure d'enthousiasme, en pochade, nous révèle la vision aiguë d'un maître coloriste et nous fait connaître Diaz sous l'aspect le plus favorable. Il se montre innovateur; nul encore n'avait représenté un paysage de montagne avec cet entrain alerte et spontané. Cette étude restera dans son œuvre un morceau de peinture unique.

A ces hâtives esquisses sont venus s'ajouter, avec la collection Thomy Thiéry, trois paysages plus achevés. Un *Sous-bois,* daté de 1855, est un excellent spécimen de la manière du maître à cette époque : à travers les feuillages touffus des chênes, glissent les rayons du

soleil, dorant les troncs rugueux, les herbes et les mousses. Le *Valet de chien* est d'une exécution plus lourde, se rapprochant beaucoup de celle de la petite *Clairière* de la même collection et des *Chiens dans la forêt* légués, en 1906, par Mme Cuvelier.

Ainsi donc, jusqu'ici, à l'exception de la vue des *Pyrénées,* le Louvre ne possédait comme paysages de Diaz que des *Sous-bois*. La Collection Chauchard l'a enrichi d'œuvres beaucoup plus importantes, et nous montrant des motifs très différents. La *Route sous bois* est un tableau très étudié, d'une exécution serrée, où les feuillages des arbres, la structure de leurs branches et les accidents du terrain sont observés et reproduits avec soin. La lumière pénètre abondante et dorée dans la clairière, qui éclaire vivement le second plan; ce tableau bien composé, d'une qualité rare chez Diaz, ne porte aucune date.

Les *Vaches dans la forêt* ont été peintes en 1846. Faut-il y reconnaître cet *Intérieur de forêt* que Diaz exposa au Salon de 1846? Nous n'oserions l'affirmer; mais nous savons que ce tableau a été lithographié, en 1848, par Mouilleron. L'influence de Rousseau y est manifeste; on sait, en effet, que le peintre du *Marais dans les Landes* aimait à animer souvent ses paysages de troupeaux de vaches et de bestiaux, même dans les forêts, où leur présence est quelque peu surprenante. Il peignait ces animaux d'une façon assez sommaire, comme un détail secondaire, réservant toute son admiration et tous ses soins aux arbres et au paysage qui les entouraient. Ici aussi le troupeau de vaches n'est considéré que comme un accessoire de seconde importance, il n'a pour but que de fournir un élément de pittoresque par ses colorations variées, et d'agrémenter le premier plan. Toute l'attention de Diaz et l'intérêt du tableau ont été concentrés sur ces chênes serrés, dont le peintre s'est efforcé de représenter les puissantes silhouettes, se détachant sur un ciel nuageux, sur les masses profondes des feuillages, les branches enchevêtrées et les troncs recouverts de mousses et de lichens, sur les terrains aussi, où, par endroits, apparaît l'eau stagnant parmi les broussailles et les herbes mêlées recouvrant le sol. Ce que l'on pourrait reprocher à ce grand paysage, d'un aspect noble et décoratif, c'est l'égalité de sa facture; le peintre, peu habitué à d'aussi grands formats, semble n'avoir pu se résoudre à concentrer sur un point l'intérêt du tableau, en acceptant des sacrifices nécessaires. Ici, tout est étudié avec le même soin. Diaz traite habituellement les sujets de ce genre dans une facture plus synthétique.

Tous les autres paysages de Diaz de la Collection Chauchard sont postérieurs à 1855. Le *Braconnier* paraît exécuté plutôt sous l'influence de Dupré. Sur le bord d'un étang, près de deux vieux chênes aux membres tordus, brisés et dénudés, à demi morts, rampe un homme guettant sa proie. Les nuages tourmentés se reflètent dans le miroir des eaux calmes de ce marécageux étang que des bois entourent. Le sentiment

de mélancolie, de solitude et de calme de ce paysage, daté de 1869, est très puissant : nous retrouvons une impression à peu près analogue dans d'autres paysages de Diaz de la Collection Chauchard. Deux autres reproduisent aussi des mares abritées par de vieux chênes, motif fréquent dans la forêt de Fontainebleau et toujours apprécié des peintres. La *Mare sous les chênes,* portant la date de 1857, nous ramène à ces sous-bois qu'affectionnait notre artiste. Ici d'admirables arbres, moussus et tourmentés à souhait, poussant paisiblement parmi des rochers, abritent de leurs épaisses frondaisons une mare étroite à l'eau rare, qui nous engage à reconnaître dans ce tableau la *Mare aux vipères* du Salon de 1859, les dates n'y faisant pas obstacle. Sous l'arcade des branches, le regard peut errer jusqu'à la clairière lumineuse : c'est, avec des variantes, le motif que nous avons déjà décrit, et que Diaz a si souvent traité.

La *Forêt de Fontainebleau,* au gros Fouteau, peinte en 1868, nous montre, dans un plus grand cadre, un motif à peu près analogue. Ici, pourtant, point de mare au premier plan, ni de clairière au fond. Les vieux arbres n'ombragent que des herbes serrées, des fougères et des fleurs; sous leurs branches, le regard est bientôt arrêté par l'épaisseur des taillis qu'enserre une misérable clôture. Le soleil se joue dans les interstices des feuillages, éclairant diversement leurs masses et les colonnades irrégulières des troncs rugueux. Ce tableau était justement considéré comme un des chefs-d'œuvre de Diaz quand il passa à la vente Auguste Courtin (29 mars 1886), dans le catalogue de laquelle il est gravé. Il avait figuré le 19 avril 1872 à la vente Carlin.

La *Mare au gamin agenouillé* nous transporte dans une magnifique futaie de chênes, où les arbres sont assez espacés pour avoir pu se développer librement. Dans ce coin écarté et calme, asile recherché des cerfs et des biches, à l'ombre épaisse des arbres centenaires, l'eau, que la chaleur de l'été a raréfiée, subsiste encore dans une dépression de terrain, concentrant sur ses bords la vie des plantes et des bêtes. On regrette presque, dans cette paisible nature, la présence insolite de cet homme agenouillé, qui trouble par sa seule présence l'heureux mystère d'un lieu si retiré.

Les *Hauteurs du Jean de Paris,* de 1867, montrent aussi un coin très sauvage de la même forêt, mais avec des éléments tout différents. Parmi des grosses roches moussues, parmi des broussailles et des herbes folles, se dressent les élégantes silhouettes de jeunes bouleaux aux troncs blancs, aux feuillages dorés. Nous sommes en automne un jour d'orage. Sur le ciel sombre et ardoisé, les feuillages brillants, éclairés par un rapide rayon de soleil, se détachent vivement en lumière, et ce furtif effet est représenté ici avec autant de vérité que d'énergie. Une pauvre paysanne suit, dans cette nature hostile, un sentier tortueux, portant sur son dos le lourd fagot de bois mort qu'elle a rassemblé. Diaz a peint

peu de paysages aussi heureusement réalisés, d'une impression aussi forte que celui-ci.

La *Lisière de forêt* doit aussi être placée parmi ses meilleurs tableaux. A droite, s'étend la sombre masse des derniers arbres de la forêt, que l'automne a déjà roussis, et que précèdent deux vieux chênes à demi morts, dressant vers le ciel leurs branches tordues et dénudées. Un chemin, au tracé incertain, que suit une paysanne portant un fagot sur le dos, longe la lisière. A gauche, en avant, un vieil arbre mort qu'entourent des broussailles se silhouette sur le ciel. C'est le soir; des gros nuages obscurcissent le ciel qui s'éclaire vivement à l'horizon. Ce tableau, daté de 1871, est une œuvre puissante, fortement établie, et qui, au Louvre, montrera Diaz comme paysagiste sous un aspect rare et particulièrement favorable.

Pourtant, le paysage ne constitue qu'une petite partie de l'œuvre de ce maître. Si quelques critiques de son temps, que nous ne démentirons pas, estimaient que le paysagiste l'emportait sur le peintre de genre, il dut sa renommée et la fortune à ses tableaux de figures. Il leur attachait lui-même un assez grand prix, puisque c'est par eux qu'il se fit le plus souvent représenter dans les Salons annuels, de même qu'à l'Exposition universelle de 1855, la seule à laquelle il participa. Il s'inspira surtout et, pourrait-on dire, presque constamment dans ces tableaux de genre du Corrège et de Prud'hon, dont il possédait des œuvres; mais ici son défaut d'instruction artistique est beaucoup plus apparent et choquant que dans ses paysages; sa facilité d'exécution le trahit et ses figures ne sont habituellement que de vagues et fades réminiscences des œuvres de ses maîtres préférés, dont sa pensée était continuellement hantée. Ce n'est pas à dire, toutefois, qu'avec son tempérament enthousiaste et sensible, il n'ait parfois exécuté quelques tableaux de figures agréables et personnels. Mais, trop souvent, il s'est contenté d'obtenir un charme superficiel et facile.

Surtout depuis l'entrée de la collection Thomy Thiéry, Diaz, peintre de genre, est très largement représenté au Louvre. Déjà, au Musée du Luxembourg, la *Fée aux perles,* datée de 1857, le montrait de son vivant dans ce genre : cette figure aux modelés adoucis, aux draperies roses, à l'attitude alanguie, peut être considérée comme une des meilleures du peintre; elle conserve encore un peu du charme des maîtres qui l'inspiraient, et que l'on ne retrouve ni dans le *N'entrez pas,* daté de 1859, légué par M. Van Ourwenhuysen en 1889, ni dans la *Charité,* de 1853, de la collection Thomy Thiéry. Nous ne mentionnerons, dans cette dernière collection, que deux œuvres qui nous paraissent les plus intéressantes, tant par leur enveloppe délicate, le fin modelé des nus, que par une heureuse influence de Prud'hon; nous voulons parler de l'*Éplorée,* datée de 1859, et des *Deux rivales,* de 1850. Dans des colorations grises et neutres, les torses

nus des jeunes femmes prennent plus d'éclat et de vie, et l'ensemble a un charme assez délicat et savoureux.

Souvent aussi Diaz aimait à grouper de nombreuses figures dans le cadre étroit de ses toiles. L'État possède depuis longtemps les *Bohémiens allant à une fête,* du Salon de 1844, troupe d'hommes et de femmes descendant un chemin creux dans une forêt, et la collection Moreau-Nélaton contient deux compositions d'une coloration fraîche, vive et charmante, où s'ébattent des enfants : *Folles filles* et *Petits garçons et petits chiens,* acquises en 1845 et 1846 par M. Adolphe Moreau.

Cette importante série de tableaux de figures de Diaz se trouve augmentée encore de quelques œuvres typiques par l'entrée au Louvre de la Collection Chauchard, où on ne compte pas moins de sept peintures de ce genre. Quatre de ces œuvres représentent des jeunes filles — Nymphes ou Vénus d'atelier, — assises dans des paysages, à demi dévêtues et caressées par des Amours, où il s'efforça de faire revivre la grâce mutine et fraîche de Prud'hon, mais sans retrouver l'espièglerie, la délicatesse et l'esprit de son maître. Une de ces compositions fut lithographiée, vers 1854, par Loustrel, sous le titre : l'*Amour découvre Vénus*. Une autre figura sous le n° 11 à la vente Diaz, le 11 mai 1857, où elle est reproduite par une gravure de Charles, sous le titre les *Caresses de l'Amour;* elle fut alors adjugée 3500 francs à M. Coutiaux, de Bruxelles. Avec sévérité, mais sans injustice, Théophile Silvestre a pu dire de ces langoureuses et fades compositions, en essayant d'excuser son ami : « Bientôt il ouvrit sa veine inépuisable de *Dianes,* de *Vénus,* de *Baigneuses* et de *Cupidons*... Les marchands, les femmes élégantes du quartier Notre-Dame-de-Lorette et les financiers de la rue Laffitte se disputent encore à prix d'or ces voluptueuses images qui, à mes yeux, n'ont ni pensée, ni passion... Diaz est assiégé par les amateurs et les marchands, obligés de s'y prendre deux ou trois ans d'avance et de le payer fort cher pour obtenir de lui le moindre tableau. Cette vogue le condamne à sacrifier à la corruption du public, à travailler continuellement, à « chauffer son four » comme disait Charlet en ses moments besogneux, et ne lui laisse pas une heure de liberté pour la réflexion et l'étude. Aussi le voyez-vous produire par douzaines, avec la rapidité d'une usine, ces femmes et ces enfants aux cheveux d'or, aux chairs blanches et roses, figures ressuscitées des vignettes ou bien imaginées et faites à la course, fourmillant de défauts et de qualités originales, séduisantes pour le public, mais trop souvent indignes du beau tempérament de cet artiste doué par la nature avec tant de prodigalité. Il est vrai qu'il ne fait pas un compte sérieux de ces tableaux éparpillés dans le monde comme des folles graines, et qu'il se réserve de donner à l'art toute sa conscience et tout son temps le jour où la fortune l'aura mis au-dessus des besoins et des soucis matériels. Faux

et détestable calcul!... » Même le jour où la fortune lui fut acquise, il ne modifia guère, en effet, sa méthode.

Une peinture de la Collection Chauchard montre cependant, sous l'aspect le plus favorable, ses grandes qualités de coloriste et d'habile ouvrier. Nous voulons parler de cette rapide et charmante étude de femme couchée sur le dos, dans un vague paysage, ses deux mains ramenées sous sa tête renversée, une jambe repliée. La facture est grasse et large, l'harmonie est dorée et brillante, et l'œuvre, largement traitée, est d'une très réelle et particulière saveur. Cette peinture figura à la vente du comte Daupias (11 mai 1892), n° 112 du Catalogue, où elle est reproduite sous le titre : le *Repos de la Nymphe*. Au reste, Diaz, bien doué, devait exécuter de brillantes et savoureuses esquisses comme celle-là, qu'il affadissait souvent en amollissant les modelés et en maniérant les attitudes et les expressions. Deux autres toiles de la Collection Chauchard nous montrent le peintre romantique agrémentant ses modèles d'accessoires hétéroclites, qu'il collectionnait avec passion. La *Magicienne* et le *Maléfice* sont deux peintures où Diaz a pris prétexte de quelques contes orientaux pour nous représenter ici une jeune fille blonde, au torse nu, tenant de la main droite la merveilleuse baguette, en quoi il faut peut-être voir la *Magicienne* exposée par Diaz au Salon de 1846, ou la *Sorcière* qui figura, sous le n° 27, à la vente L. F***, le 20 mai 1868; là, une jeune fille au costume oriental, écoutant les sombres prédictions ou les insidieux conseils de deux vieilles femmes qui l'entourent.

L'Orient n'a été pour Diaz que le prétexte à costumes pittoresques, à sujets sentimentaux. Il n'en est pas de même de quelques maîtres représentés dans la Collection Chauchard, qui se sont efforcés de faire revivre dans leurs œuvres les pittoresques et brillantes visions qui les avaient charmés là-bas. Delacroix a gardé toute sa vie l'enthousiasme pour la vie libre et brillante des Arabes, qu'il ressentit si fortement pendant son voyage au Maroc, en 1832. L'existence de ces cavaliers d'un caractère sauvage et généreux, aux vêtements amples et colorés, aimant les chasses dangereuses, les chevaux fougueux, les longues chevauchées, les brillantes fantasias, évoquait pour lui la vie des anciens. Il conserva d'eux un souvenir si précis qu'il ne cessera jusqu'à la fin de sa vie de les représenter dans des toiles pleines de mouvement et d'éclat.

Le Louvre, si riche en œuvres de Delacroix, qui même possède de si importants tableaux inspirés par la vie orientale : les *Massacres de Scio,* les *Femmes d'Alger,* la *Noce juive au Maroc,* etc., auxquels sont venus s'ajouter, avec la collection Moreau-Nélaton, le *Turc assis sur un divan,* le *Turc à la selle,* les *Musiciens juifs de Mogador* et une *Odalisque,* ne possédait encore aucun tableau de chasse arabe. Pourtant Delacroix en représenta souvent, bien qu'il n'eût probablement assisté à aucune chasse de fauves pendant son

séjour au Maroc : ses notes, du moins, n'en mentionnent pas, ce qu'elles n'eussent point manqué de faire, s'il lui eût été donné de participer à quelque spectacle aussi pittoresque. Le beau tableau de la *Chasse au tigre* de la Collection Chauchard vient, de la façon la plus heureuse, combler cette lacune.

Cette œuvre, datée de 1854, représente, dans une nature sauvage, sous une sorte de grotte de rochers, laissant apercevoir, à droite, les coteaux verdoyants et le ciel bleu d'Orient, un tigre, tapi parmi des plantes fleuries, bondissant sur le cheval d'un Arabe qui se renverse. Le cavalier, dans un très beau mouvement, quitte la selle tout en frappant de sa lance le fauve; deux autres Arabes, l'un à pied, le yatagan au poing, l'autre à cheval, accourent au secours du chasseur en danger. Cette scène pittoresque, pleine de mouvement et d'entrain, est peinte avec passion; les colorations en sont vives et fraîches, les mouvements justes, les accessoires brillants, et l'entrée au Louvre de ce tableau, qui figura aux ventes Weil, en 1856, Charles Blanc, en 1861, P. Crabbe, en 1890, et qui est mentionné, sous le n° 1081, dans le Catalogue de l'Œuvre d'Eugène Delacroix par Alfred Robaut, est tout à fait heureuse.

S'il ne possédait encore aucun tableau de chasse, le Louvre, depuis les legs Thomy Thiéry et Maurice Cottier, conservait d'excellentes études de fauves : le *Lion dévorant un lapin,* le *Lion dévorant un sanglier* de la collection Thomy Thiéry, surtout le *Jeune tigre jouant avec sa mère,* légué par M. Maurice Cottier, sont des œuvres puissantes et très caractéristiques. Pourtant le *Puma* ou *Lionne guettant une proie,* exécuté en 1859 (Catalogue Robaut, n° 1390), d'une si belle coloration, d'un mouvement si précis et si noble, sera certainement fort goûté au Louvre. L'histoire de cette œuvre est touchante. Delacroix ayant appris que Troyon venait d'acheter un de ses tableaux, la *Barque du Christ,* fut si sensible à cette preuve d'admiration sincère d'un confrère — il n'eut guère à se louer, en général, des autres artistes — qu'il lui offrit ce tableau du *Puma.* A la mort de Troyon, le tableau fut donné par sa mère à M. Robert, directeur de la Manufacture de Sèvres; il appartint ensuite à M. Van Marcke.

Eugène Fromentin n'a pas été moins fortement impressionné que Delacroix par le séduisant spectacle des cavaliers arabes, pleins de grâce, d'aisance et d'audace. Par la plume et par le pinceau, il nous a raconté la vie des chefs du désert de la façon la plus brillante et la plus évocatrice. Deux importantes peintures de la Collection Chauchard, la *Fantasia* et la *Halte de cavaliers arabes,* viendront s'ajouter aux *Chasses au faucon,* au *Campement arabe,* — son dernier tableau laissé inachevé —, à la *Halte de cavaliers,* aux *Femmes égyptiennes au bord du Nil* que possédait déjà le Louvre, à quoi la donation Moreau-Nélaton avait ajouté encore l'*Enterrement maure,* peint à Alger en 1853, et exposé au Salon la même année.

La *Fantasia* est un grand tableau nous montrant une nombreuse troupe de cavaliers arabes lancés au galop, gesticulant, brandissant leurs longs fusils, déchargeant leurs pistolets, devant un caïd impassible, à cheval sur une légère éminence, entouré, à distance, d'autres cavaliers. Le tableau est plein de mouvement, de désordre, de furie, d'impétuosité; il représente cet enthousiasme bruyant, tapageur, enfantin de ces races si exubérantes quand elles se départissent de leur coutumière impassibilité. L'œuvre est rare, car Fromentin se plaît habituellement à des sujets plus paisibles. La coloration en est malheureusement triste et grise et ne donne point l'impression de la lumière vive et brutale du soleil d'Afrique; elle a dû se modifier depuis l'exécution du tableau, en perdant une partie de son éclat.

La *Halte de cavaliers,* par contre, est d'une tonalité fraîche, lumineuse et gaie. L'harmonie est blonde, l'exécution légère et le sujet pittoresque. Ces groupes variés d'Arabes assis ou couchés, de chevaux et de cavaliers circulant dans une clairière, constituent des sujets que Fromentin excellait à représenter. Il connut l'Algérie par ses voyages de 1846, 1848 et 1852, où il parcourut de préférence les régions du sud, mieux protégées du contact de la civilisation européenne et ayant ainsi gardé une plus pure couleur orientale. Il n'en retint guère que le côté brillant, élégant, chevaleresque de ces populations nomades, bien qu'il ait dans quelques œuvres, comme le *Simoun,* ou le *Pays de la soif,* dont le Louvre ne possède encore aucun spécimen, évoqué les dangers et les terribles drames de ces plaines ensoleillées. Il a obstinément caché dans ses tableaux le côté grossier, barbare même de ces populations avides de liberté, d'espace et de soleil, mais à l'occasion cruelles et encore sauvages. C'est de l'orientalisme de bonne compagnie.

Le sentiment que Decamps rapporta d'Orient était d'une nature tout autre. De bonne heure, un goût particulier l'avait porté à représenter dans ses tableaux les humbles, les pauvres, les déshérités. Il avait parcouru la banlieue parisienne, le clos de Saint-Lazare, les buttes Montmartre et Chaumont, les coteaux de Pantin, les bords du canal de l'Ourcq, dessinant et peignant des mendiants, des Bohémiens, des Savoyards, des montreurs d'animaux savants, représentant même avec prédilection les pensionnaires souffreteux et malingres, couverts d'oripeaux pailletés de ces derniers. La collection Thomy Thiéry, qui a si abondamment enrichi le Louvre en œuvres de ce maître, nous montre quelques-uns de ces motifs : *Mendiant comptant sa recette,* les *Bohémiens,* le *Singe peintre,* le *Rémouleur,* etc. Aussi était-il naturel que dans son court séjour à Smyrne, Decamps se soit surtout intéressé à la vie humble et misérable des habitants, à l'aspect délabré des maisons, que revêt heureusement d'une parure claire et toujours neuve le soleil éclatant d'Orient. Jusqu'ici les collections nationales, dans lesquelles le legs de M. Maurice Cottier avait fait entrer la

fameuse esquisse de la *Défaite des Cimbres,* ne possédaient qu'un petit nombre de peintures de Decamps inspirées par l'Orient. La collection Thomy Thiéry même, où le maître est représenté par dix-sept tableaux, ne renferme dans ce genre qu'*une Rue de Smyrne* étroite et montante, garnie de moucharabies et inondée de soleil, et que l'*Éléphant et tigre à la source* d'une présentation originale et d'une exécution précieuse. La donation de M. Etienne Moreau-Nélaton avait, il est vrai, ajouté à ces trop rares spécimens deux œuvres particulièrement précieuses et choisies entre toutes par M. Adolphe Moreau, avec la compétence que l'on ne peut contester au biographe du maître, à celui qui a dressé de ses œuvres un catalogue précis. Le *Passage du gué,* ébauché en 1845 et terminé seulement en 1853, est une des œuvres les plus fortes que l'Orient ait inspirées à Decamps; la *Sortie de l'école turque,* pleine de mouvement, de gaieté, débordante de joie enfantine et d'espièglerie, est un tableau qui a conquis une légitime célébrité. Ce sujet fut plusieurs fois traité par Decamps, mais M. Adolphe Moreau en avait acquis, à la vente faite par le maître lui-même en 1853, le meilleur exemplaire.

La Collection Chauchard renferme, de notre peintre, deux tableaux à sujets orientaux. Ici c'est un mélancolique marchand, à la longue barbe blanche, au regard incertain et las, la tête entourée du turban traditionnel, égrenant d'une main son chapelet d'ambre et tenant de l'autre le long tuyau de son chibouck; il est assis les jambes croisées, dans l'attitude indolente d'un vieux philosophe, et attend, résigné et mélancolique, l'acheteur espéré des quelques marchandises, fruits et graines, tapis et ustensiles divers, posées autour de lui ou accrochées aux solives et aux murs de son étroite et sombre échoppe. C'est un coin d'Orient bien observé qui nous est montré ici, traité avec cette recherche d'adaptation de la facture à la matière de l'objet représenté que l'on peut si souvent observer dans les œuvres de Decamps. Ce tableau, daté de 1844, doit être rapproché du *Marchand juif dans sa boutique* dessiné par Decamps et gravé sur bois dans le livre de Charles Nodier (*Journal de l'Expédition des Portes de fer,* Paris, 1844), non mis dans le commerce. Il passa par les galeries de Durand-Ruel et de lord Seymour Hollander.

Nous retrouvons les mêmes qualités d'exécution dans le *Marchand d'oranges.* Ici pourtant, le cadre étant plus large, Decamps a pu représenter un de ces grands murs blancs, badigeonnés à la chaux, des maisons orientales, aux toits plats, aux ouvertures rares; des arbres aux longues branches le dominent. Sur le côté de la ruelle est installé, indolent et superbe, un marchand à qui une femme turque vient d'acheter une orange pour le jeune enfant nu qu'elle tient à la main. Les fruits, emplissant des corbeilles de feuilles de palmiers tressées, posées sur de larges pierres, font un pittoresque décor autour du marchand à demi couché, abrité des ardeurs du soleil par un auvent grossier, d'où pendent des

loques sordides. Et ce coin de ville turque produirait une impression répulsive sans ce beau mur blanc et nu, que frappe le soleil, anoblissant la scène de sa lumière pure et lui enlevant toute vulgarité. Mais que nous sommes loin ici, dans cette ruelle cloatique, des brillantes fantasias de Fromentin!... Ce tableau passa à la vente Joseph Fau (16 mars 1861); il fut alors acheté 10 750 francs par le prince Demidoff, et à la vente de la galerie de ce célèbre amateur (23 février 1863), il fut adjugé 12 000 à M. Rodron.

Cette prédilection de Decamps à nous faire pénétrer dans des coins misérables, mais qu'un rayon de soleil suffit à égayer et à transfigurer, se remarque encore dans un troisième tableau de la Collection Chauchard, un *Intérieur de cour rustique,* aux murs branlants, aux tuiles disjointes, qu'un escalier extérieur agrémente pittoresquement. De pauvres ustensiles encombrent cette cour, au pavé grossier, entre lesquels un coq et quelques poules errent, cherchant leur maigre nourriture. Une femme est sur le seuil de sa porte. Cette cour existait autrefois à Fontainebleau et fut reproduite exactement par Decamps. Le tableau figura à la première vente Decamps (21 avril 1853); il fut acquis par le comte Duchâtel au prix de 4 960 francs. On peut observer encore ici que si modeste soit l'endroit représenté par Decamps, si pauvres ses habitants et si infimes les objets divers qui les accompagnent, jamais ce peintre ne tombe dans la trivialité, la mesquinerie, ni la sécheresse; son exécution large semble relever les sujets les plus bas, et sa nature paraît le préserver par instinct de la vulgarité.

Il se plaignait du reste amèrement d'être, par l'engouement même du public, condamné au « tableau au chevalet à perpétuité ». Pour lui, la *Défaite des Cimbres* n'était qu'une grande esquisse destinée à faire connaître et comprendre ses aspirations à la grande peinture d'histoire. Cette vaste composition, que des confrères jaloux comparaient à un « hachis », n'est pas la seule œuvre marquant cette aspiration à l'élargissement de ses sujets habituels. Decamps composa aussi une suite de dessins d'après divers épisodes de la vie de Samson, qui ne furent jamais traduits en peinture. Par contre, la Collection Chauchard fait entrer au Louvre une grande composition, le *Christ au prétoire,* dont on connaît plusieurs dessins ou études préparatoires.

Decamps traita peu de sujets religieux; pourtant il exposait, au Salon de 1850-51, un *Repos de la sainte famille* et le Louvre possède parmi ses dessins une *Sainte famille* de ce maître. Le *Christ au prétoire* semble l'avoir particulièrement intéressé. M. Cardon, de Bruxelles, possède un tableau de Decamps représentant ce sujet, mais tout différemment que nous le montre la toile de la Collection Chauchard. Nous signalerons, au contraire, dans la collection Moreau-Nélaton, un grand dessin largement traité, acquis à la vente Decamps, en 1853, par M. Adolphe Moreau, où se trouvent déjà arrêtés les éléments prin-

cipaux du tableau de M. Chauchard, bien que la scène, représentée en largeur sur le dessin, soit en hauteur sur le tableau, et ait été assez sensiblement diminuée à droite. Les personnages placés près du Christ sur le tableau ont gardé les attitudes et la place qu'ils ont déjà sur le dessin. La peinture est datée de 1847. Au rez-de-chaussée d'un palais, dans une sorte de corps de garde hideux, aux murs épais, aux voûtes sombres et hautes, est assis contre un pilier le Christ, impassible sous les huées, les injures et les coups, revêtu de la tunique rouge, tenant à la main le roseau, et coiffé de la couronne d'épines; les soldats qui l'entourent, l'insultent et le frappent, excitent la risée du peuple qui a franchi l'entrée du palais. A droite, par la porte, apparaît une cour et un escalier, dont des personnages gravissent les degrés.

Decamps s'est efforcé de représenter le désordre, l'agitation de ce peuple se ruant autour du condamné voué au supplice, et d'exprimer les divers sentiments qui l'agitent. Il est assez intéressant de remarquer que ce peintre, qui n'avait reçu qu'une éducation artistique rudimentaire, et peu d'instruction, se flattait, en traitant le genre historique et certains sujets très souvent interprétés avant lui, de renouveler l'art de ses prédécesseurs, d'apporter dans des représentations traditionnelles un esprit novateur qui les rajeunirait, bien qu'il ait évidemment souvent cherché ses inspirations dans l'étude des eaux-fortes de Rembrandt. Il semble qu'il se soit un peu mépris sur ses propres capacités. S'il sait traiter avec grandeur de petits tableaux de chevalet dont il paraît élargir le cadre, s'il peut nous intéresser en mettant en scène des mendiants, des sonneurs de cloches, des Catalans jouant aux cartes, des rémouleurs aiguisant des couteaux, des valets de chenil, des chiens de chasse, des singes savants par la maîtrise d'une facture personnelle et s'assouplissant à tous les besoins pour représenter des objets de matière et de nature très diverses, il ne semble pas qu'il atteigne toujours le même résultat lorsque, abandonnant ces motifs humbles et presque mesquins, il aborde un sujet historique ou religieux. Admirable peintre de *morceaux,* il paraît moins à l'aise pour représenter l'âme humaine par les attitudes ou l'expression de la physionomie. Le *Christ au prétoire,* important dans l'œuvre du maître, est, à ce point de vue, fort curieux à étudier. Ce peintre indépendant, qui avait adopté et vaillamment défendu les aspirations des romantiques contre l'Académie et les tendances classiques, utilise ici, en bon disciple, quelques-uns des principes les plus chers à l'école dont il avait juré la perte. Aussi bien dans la disposition très pondérée de la scène que dans les attitudes de certains personnages, et dans leurs costumes, il se montre le disciple attardé, indécis, mais respectueux, des lois qu'avait posées David et que ses successeurs avaient déjà quelque peu élargies. Il n'est pas jusqu'à la coloration grise, terne, triste, retenue, qui ne soit conforme aux règles que les romantiques s'étaient promis de sup-

primer. Cette œuvre certainement exceptionnelle dans la carrière de Decamps, d'abord parce qu'elle fut longtemps méditée, modifiée, corrigée, et qu'elle est le résultat d'un très long labeur, puis parce qu'elle exprime les sentiments psychologiques, les passions d'une foule et qu'habituellement les personnages de Decamps sont des ouvriers travaillant manuellement et n'exprimant aucune pensée, enfin, parce qu'elle était destinée à montrer à tous ce que Decamps pourrait entreprendre, si, abandonnant les tableaux de chevalet, il traitait des sujets plus généraux et plus nobles, n'était pas de nature à faire souhaiter qu'il modifiât son genre. Peut-être en forçant son talent ne se fût-il point grandi : malgré tout l'effort, toutes les recherches et les intentions que l'on peut distinguer dans cette œuvre remarquable, on regrette de n'y point rencontrer ces colorations harmonieuses, cette matière abondante et riche, cette exécution souple et variée qui ont placé Decamps si haut parmi les peintres de l'école romantique.

Cette erreur de Decamps sur ses propres facultés ne lui est du reste pas particulière, beaucoup d'autres peintres l'ont commise, et pour lui, du moins, pourrait-on se féliciter de ce que l'opinion publique et la faveur des amateurs l'aient obligé à n'y point persévérer. D'autres artistes n'ont pas eu cette chance. Eugène Isabey, par exemple, avait un sentiment très délicat du paysage qui se remarque dans des études à l'huile et à l'aquarelle. Il a laissé de charmants croquis d'après des élégantes de son temps. Le Louvre possède dans ses cartons un certain nombre de ces œuvres sincères et bien observées. Mais la passion des sujets historiques le posséda et il restera le peintre des scènes compliquées ou familières des seizième et dix-septième siècles, dont il retraça les fastueuses splendeurs. Il avait commencé par peindre des marines et il montra toujours pour ce genre une certaine prédilection. Le docteur Malécot a légué au Louvre une *Marine à marée basse,* datée de 1861, qui est un excellent spécimen de cette manière. Il reçut quelques commandes de Louis-Philippe pour le musée de Versailles, puis, mis en goût pour la peinture d'histoire, avec ses riches décors, et les somptueux costumes du passé, il s'y adonna désormais presque exclusivement. Le *Mariage dans l'église de Delft,* qui figura à la vente Secrétan, avant d'entrer dans la collection Thomy Thiéry, daté de 1847, nous le montre favorablement dans ce genre. Déjà on peut remarquer ici cette passion pour les étoffes brillantes, non seulement les vêtements splendides des nombreux assistants, mais les tapis, les tentures, les drapeaux, dont les pierres grises et usées de la vieille cathédrale font valoir les riches colorations. Isabey a souvent représenté des scènes historiques de l'ancienne Hollande. Ces populations de navigateurs lui étaient à coup sûr particulièrement sympathiques, car elles lui fournissaient l'occasion de satisfaire dans un même tableau son goût pour les choses de la mer et sa passion pour les reconstitutions historiques. L'*Embarquement de Ruyter et de Cor-*

neille de Witt, daté de 1851, que lui acheta l'État au Salon de cette année, lui fut inspiré par cette double tendance. Cette œuvre grandiose, scintillante et mouvementée, où se peuvent distinguer les qualités et les défauts du peintre, fut sévèrement jugée à son apparition; on ne peut nier cependant que certaines critiques, qui lui furent alors adressées, ne soient assez méritées; au reste, ce ne sont pas tant les critiques de l'œuvre, que celles de l'auteur, que Clément de Ris exprimait ainsi dans *l'Artiste* (1851, v[e] série, t. VI, p. 7). « Les tableaux de M. Isabey sont un pénible exemple de ce que produit une facilité poussée à l'excès. Le *Mariage de Henri IV* (1584), l'*Embarquement de Ruyter* (1585), même aux yeux d'une critique indulgente, ne sont qu'une réunion de tons chatoyants qui ne recouvrent aucune forme et ne peuvent avoir d'autre intérêt que le fugitif plaisir des yeux; encore ne faudrait-il pas les regarder trop longtemps, car il semble déjà que la richesse de palette de M. Isabey lui fasse défaut. La couleur de ces deux tableaux est sèche et dure, elle ne rayonne pas, la lumière ne semble pas mordre sur elle et lui donner l'éclat. Ils font l'effet d'une palette couverte de tons et abandonnée depuis longtemps dans un coin de l'atelier. C'est le sort de tous ceux qui, se fiant trop à leur facilité, négligent l'observation et l'étude. Ils tombent dans le chic et leurs travaux finissent par relever autant du métier que de l'art. » Avec sévérité mais non sans perspicacité, Clément de Ris avait exprimé ici une appréciation clairvoyante de la manière d'Isabey. Ses tableaux historiques ne sont bien souvent que prétextes à déploiements d'étoffes brillantes et agitées; on y sent vraiment trop l'absence de toute émotion.

Le *Baptême dans l'église du Tréport,* de la collection Thomy Thiéry, daté de 1855, est cependant une œuvre calme et recueillie, le sujet ne comportant aucune agitation violente; pourtant Isabey a cru devoir vêtir les assistants de cette cérémonie de costumes du dix-septième siècle. Les *Seigneurs sur la plage de Scheveningue,* de la même collection, datés de 1860, fournissent par contre, par le joyeux mouvement de cette réunion mondaine, par la brise du large qui souffle si souvent sur cette côte plate, un prétexte tout naturel à agiter les draperies et les manteaux des élégants personnages de ce tableau. Ici Isabey avait choisi un sujet bien conforme à ses goûts. Les scènes religieuses furent aussi traitées avec une vive sympathie par ce peintre qui y trouvait prétexte à déploiement de riches étoffes et de somptueux accessoires. Nous avons déjà signalé le *Mariage dans l'église de Delft;* nous pourrions, sans quitter la salle Thomy Thiéry, mentionner encore la *Procession*. La *Visite au château* et surtout la *Visite de Louis XIII au château de Blois* étaient d'excellents motifs pour placer dans un décor de vieilles pierres précieusement sculptées une foule nombreuse de seigneurs, de dames, de cavaliers fastueusement vêtus. Le *Duel,* enfin, est une vive peinture pleine de mouvement, de fougue, dans la plus pure conception romantique.

A cette série déjà si riche d'œuvres d'Isabey, la Collection Chauchard ajoutera cinq peintures importantes. La plus ancienne en date, antérieure même au *Mariage dans l'église de Delft,* est l'*Arrivée du duc d'Albe à Rotterdam,* datée de 1844; le tableau ne présente pas cet aspect papillotant, cette prestesse d'exécution qui se généraliseront bientôt; ici les monuments de la ville, le ciel, l'eau, les embarcations portant les personnages, les drapeaux flottant au vent sont traités selon leur nature avec précision. L'œuvre est calme, n'a pas cette agitation un peu factice et monotone, qui lasse vite à l'examen des tableaux d'Isabey : de ce calme la scène prend une gravité très convenable au sujet traité et qui ne se peut observer que dans les premiers tableaux d'histoire de notre peintre. La ville de Rotterdam, dont les monuments élevés, tours, pignons ou clochers, se profilent pittoresquement sur le ciel dans une harmonie grise, fournit un fond de décor très romantique, qui évoque les belles lithographies du maître. C'est une note nouvelle au Louvre.

Les autres tableaux d'Isabey de la Collection Chauchard n'ont plus aucune prétention historique, ce ne sont que de brillants tableaux de genre, nous montrant des personnages contemporains de Louis XIII, époque dans laquelle Isabey s'est presque constamment confiné. Il est curieux de remarquer cette fidélité à cette prédilection, fidélité que plus tard d'autres peintres devaient observer pour le dix-huitième siècle.

Le *Mariage royal,* daté de 1866, présente, par le déploiement des fastueux costumes, par la richesse du décor et des accessoires, de grandes analogies avec le *Mariage dans l'eglise de Delft.* Le tableau, très romantique d'agencement et d'esprit, est d'une coloration douce, harmonieuse, avec une recherche de tons variés, étincelants, joyeux qui est comme la marque du peintre. Ici la tonalité générale est chaude et profonde, plus dorée que dans le tableau, d'aspect plutôt argenté, de la collection Thomy Thiéry et le *Mariage royal* peut justement être considéré comme une des œuvres les mieux réussies d'Eugène Isabey dans ce genre.

Parmi les trois autres tableaux, le *Déjeuner de la reine* est particulièrement caractéristique. Avec quel soin Isabey a-t-il accumulé dans cette salle de château tout ce qui pouvait accroître le faste de son décor! Les murs sont couverts de tableaux, au-dessous desquels sont disposés des dressoirs surchargés de plats et de hanaps d'or et d'argent. Le sol, dallé de marbre, est recouvert de tapis, le plafond est décoré de caissons. La porte, par laquelle entre, en descendant un escalier de marbre, la reine accompagnée de seigneurs et de dames, est dissimulée par une lourde portière. Des serviteurs, des officiers, des dames, des enfants même attendent la reine, jeune et charmante, pour la servir ou assister à son repas, maintenus à distance par une balustrade. Cette scène pittoresque a une saveur romantique qui n'est pas sans charme. Le groupe de la jeune reine, accompagnée d'un brillant cavalier et

escortée de dames et de seigneurs, est plein de grâce et d'élégance. Les figures sont courtes, ce qui est assez fréquent chez Isabey, donnant un peu, ici, à la composition, l'aspect d'une scène enfantine. Quelque princesse, charmante et généreuse, est aussi le personnage principal de la *Sortie de l'église;* peut-être sous ces brillants costumes, avec cette escorte de gentilshommes qui la suivent, devrions-nous reconnaître, quelques années plus tard, la jeune reine de beauté que nous venons de voir s'approcher de la table du festin. La jeune femme se montre ici dans la charitable mission de consoler et de secourir les déshérités. Elle s'avance, devant le porche gothique de l'église aux pierres usées, distribuant les aumônes à la foule des malheureux qui se pressent autour d'elle, exprimant, par leurs attitudes ou leurs gestes, leur satisfaction et leur reconnaissance. Le groupement de ces mendiants est fort habilement disposé, bien que le peintre ait toujours manifesté une certaine répugnance à représenter des foules populaires, préférant à leurs haillons les soyeuses splendeurs des vêtements aristocratiques.

L'*Emprisonnement* nous rappelle que les existences les plus brillantes, les plus jalousées, paraissant les plus heureuses, ont souvent leur contre-partie. La scène dramatique est placée dans un décor très pittoresque de ruelles tortueuses et sombres, de maisons noires, à tourelles pointues, à toits débordants, et, dans cet ensemble, les personnages sont disposés avec l'art subtil d'un excellent metteur en scène. Tout est, en effet, un peu théâtral dans l'œuvre d'Isabey; nous n'y éprouvons que cette satisfaction causée par le déploiement bien ordonné de riches accessoires de théâtre, de nombreux et brillants figurants : on peut être ébloui et charmé tout d'abord, par un pareil étalage de richesse et de couleurs, mais le plaisir qu'on goûte ne se renouvelle pas longtemps. Il est superficiel; ces figurants ont bien le costume des personnages dont ils tiennent le rôle, mais ils n'en ont pas l'âme; on surprend vite la supercherie, qui enlève toute place à l'émotion. L'erreur du reste n'est pas spéciale à Eugène Isabey, toute l'école romantique en fut quelque peu victime, et elle a été souvent commise, parfois même par des artistes de génie; faire revivre une époque est une entreprise aussi hasardeuse dans le domaine de la peinture que dans celui de l'architecture, David et Viollet-le-Duc en sont des exemples fameux, et n'a-t-on pas vu, récemment, les préraphaélites en Angleterre s'efforcer en vain de faire triompher une théorie basée sur le même principe? Du temps d'Isabey bien d'autres essayèrent de ressusciter une époque lointaine dans leurs œuvres; le plus célèbre de ces peintres cherchant leur inspiration presque uniquement dans des scènes rétrospectives et des sujets historiques fut Ernest Meissonier.

Si celui-ci représente souvent des personnages du temps de Louis XIII, il le fait dans un tout autre esprit qu'Eugène Isabey. Il ne recherche pas les demeures somptueuses,

garnies de riches tentures et d'objets précieux, même ses personnages sont généralement de basse condition : spadassins vantards, souvent attablés devant des chopes, vêtus d'un grossier pourpoint de cuir, se querellant parfois : le tableau le plus célèbre de cette série est la *Rixe,* donné autrefois par Napoléon III à la reine Victoria. Donc, plus de *Mariages royaux,* plus de *Déjeuner de la reine,* plus de ces scènes comportant un grand concours de foule : chez Meissonier, les personnages, surtout dans les sujets civils, sont habituellement peu nombreux. Il est fort curieux de constater combien la femme occupe peu de place dans l'œuvre de ce peintre. Certes il ne l'a pas tout à fait exclue, pourtant on ne pourrait pas citer un grand nombre de tableaux où Meissonier ait fait jouer à des femmes un rôle important. A peine peut-on mentionner, au Louvre par exemple, où les peintures de Meissonier sont maintenant très nombreuses, deux ou trois tableaux faisant exception à cette règle; encore, les jeunes femmes qui y sont représentées n'y figurent-elles la plupart du temps qu'à titre accessoire.

Parmi les œuvres de Meissonier que possédait le Louvre, trois tableaux seulement nous montraient des personnages du temps de Louis XIII; deux d'entre eux nous présentent le même décor : près d'une fenêtre garnie de petits volets mobiles, dans le même coin d'atelier, orné d'une tapisserie à figures, à côté d'une table recouverte du même tapis rouge à ornements divers, se trouve sur les deux panneaux le même homme à longs cheveux blonds, vêtu d'une culotte rouge et d'une chemise blanche. Ici il est appuyé au montant de la fenêtre, dont les volets sont clos, et il lit : c'est le *Liseur* de la collection Thomy Thiéry, dans lequel il faut peut-être reconnaître le *Liseur* du Salon de 1840; là il a ouvert un des volets de la fenêtre, aux ferrures ouvragées, et interroge avec attention l'horizon. Un flacon, un verre à demi plein de vin gris et une épée sont posés sur la table. Ce tableau est intitulé l'*Attente;* il figura au Salon de 1857 et fut réexposé en 1867 et en 1884. Meissonier ne consentit jamais à s'en dessaisir : il fut légué par le maître aux musées nationaux; il peut être considéré, par la précision sans sécheresse de la facture, par son harmonie délicate et rare chez ce peintre, comme un de ses meilleurs tableaux. Après ces deux petites peintures précieuses, qui ont entre elles une si grande affinité, il faudrait citer encore une grande esquisse intentionnellement laissée inachevée et léguée par Meissonier à l'État : un jeune homme y est représenté, accompagnant sur l'orgue une jeune femme chantant, debout près de lui. Nous sommes ici dans un décor quelque peu vénitien : exceptionnellement Meissonier a quitté la société des reîtres et des spadassins qu'il nous a si souvent montrés, occupés avec gravité à quelques-unes des occupations futiles de leur existence de bretteurs galants, ivrognes et insolents, comme on se représentait ordinairement les mousquetaires au temps où florissait le romantisme.

La Collection Chauchard nous en montre quelques-uns aux allures fières et provocantes. L'*Homme à l'épée* est une peinture vive et habile : un gentilhomme du temps de Louis XIII, dans le modeste costume de l'homme qui doit avoir recours à son épée pour établir sa fortune, examine attentivement, en connaisseur, le fil et le damas d'une épée ; son manteau, son feutre à plumes, son épée à large coquille sont posés près de lui sur une table. L'œuvre est datée de 1851, elle fut exposée en 1852, et figura à l'exposition de Meissonier en 1884; elle appartenait alors à M. Van Praet.

Le *Gentilhomme Louis XIII* n'a point de préoccupation sur son avenir, son allure fière, son regard hautain sont d'un personnage que ne troublent pas les soucis matériels; son visage énergique et musclé témoigne une existence passée plutôt dans les camps que dans les salons; l'élégance de sa mise, col de dentelle, gros nœuds de rubans aux genoux, etc., prouve l'aisance de sa situation, c'est un insouciant, un heureux. Cette peinture, prestement exécutée, est datée de 1874. Aussi bien dans ce monde d'hommes d'action, la satisfaction paraît-elle assez habituelle. Bien que d'une condition moins haute que le précédent gentilhomme, le *Rieur* manifeste bruyamment une non moins grande satisfaction de sa situation. Les jambes écartées, le haut du corps rejeté en arrière, la main droite sur la hanche, et l'autre sur la garde de son épée, il tourne la tête à droite, en riant avec toute la suffisance du conquérant satisfait. Son manteau est jeté à droite, derrière lui; sur une chaise, à gauche, sont posés un tambour et un drapeau. Cette peinture d'une exécution plus poussée, moins preste que la précédente, est datée de 1865.

L'homme assis *Au cabaret* est d'une humeur moins joyeuse, même de sombres préoccupations, ou des remords, paraissent le tourmenter; il appuie, soucieux, sa tête sur sa main gauche et semble oublier le flacon de vin clair posé, près de son verre, sur la table. Connaissant la préoccupation de Meissonier à mettre des intentions dans les moindres détails de ses tableaux, il n'est pas jusqu'à ce chien dormant, insouciant, aux pieds de son maître, qui ne doive, par contraste, nous montrer que celui-ci a l'esprit inquiet, troublé, que des pensées s'y agitent et s'y entre-croisent, et qu'il est enfin à un de ces instants dont dépend tout son avenir. Son attitude, son regard fixe qui ne voit pas, sa bouche entr'ouverte, sont de nature à confirmer cette impression.

Le *Gentilhomme frisant sa moustache* est, par contre, l'expression même du satisfait, du favorisé de la fortune, de l'heureux. C'est l'image du mousquetaire qui a réussi, et sa mise apprêtée, la dentelle de son col, le velours de ses chausses, le soin qu'il met à redresser sa moustache, semblent nous avertir que la conquête dont il se réjouit est d'ordre sentimental; l'œuvre est datée de 1880. A la vente Secrétan avait figuré une aquarelle représentant le même personnage.

Les tableaux de Meissonier inspirés par le dix-huitième siècle sont plus nombreux et plus importants. Ici non plus la femme n'intervient presque pas dans son œuvre, et cela est d'autant plus surprenant que la femme joue un rôle prépondérant dans l'art et dans la société de cette époque. Comment s'expliquer que Meissonier se soit privé non seulement de cet élément de charme, de pittoresque et de variété, mais même, lui si scrupuleux à la précision de ses reconstitutions et à leur exactitude, se soit plu à persévérer dans ce paradoxe : la société du dix-huitième siècle sans la femme? Pourtant Mme Meissonier a légué deux esquisses, nous montrant des dames accompagnant des cavaliers : l'une représente *J.-J. Rousseau et Mme de Warens* descendant un escalier, l'autre, un *Cavalier et une jeune femme,* vus de dos, regardant du haut d'un escalier; ce sont des esquisses rapides qui, avec une petite composition, les *Voyageurs,* cavaliers accompagnant un carrosse le soir par un temps orageux, constituaient naguère, dans nos collections nationales, l'ensemble d'œuvres inspirées à Meissonier par la société du temps de Louis XV.

La collection Thomy Thiéry avait déjà, en 1902, accru très sensiblement cette série. On y peut voir les *Trois fumeurs,* de 1857, qui avaient passé par les galeries de la duchesse d'Uzès et de Secrétan, et qui représentent, dans une minuscule proportion, tout une scène de cabaret; le *Joueur de flûte* de la collection Aimé Pastré, daté de 1859, d'une exécution large et précise, d'une coloration claire; le *Poète,* assis devant la même fenêtre, que représente déjà le tableau précédent, lisant attentivement, en se caressant les lèvres du bout de sa plume, les vers qu'il vient d'écrire. Bien qu'exécutés à vingt ans de distance, le *Joueur de flûte* et le *Poète* présentent de très grandes analogies. Ces trois tableaux doivent être considérés, bien que d'importance secondaire, comme des œuvres caractéristiques de cette nombreuse série de peintures inspirées par le dix-huitième siècle, dans laquelle se trouvent quelques-uns des meilleurs et des plus célèbres tableaux de Meissonier.

Quatre personnages isolés, deux scènes d'intérieur et deux scènes de plein air viennent, avec la Collection Chauchard, accroître très notablement en tableaux de ce genre la richesse du Louvre. Le *Liseur noir,* daté de 1853, est de toutes la peinture la plus ancienne. A cette époque Meissonier a peint un grand nombre d'hommes lisant : *Liseur* exposé au Salon de 1840, *Liseur assis en costume gris,* de 1851 (Exp. Meissonier, 1884, n° 15), *Liseur debout,* de 1855 (Exp. Meissonier, 1884, n° 29), autre *Liseur debout,* l'année suivante (Exp. Meissonier, 1884, n° 36), encore un *Liseur debout* en 1854 (vente Secrétan, n° 49), *Liseur blanc assis,* 1851 (vente Secrétan, n° 49), etc. Presque tous se tiennent dans le même coin d'atelier garni dans le fond d'une tapisserie à personnages, et près de la même fenêtre à petits carreaux, que nous avons déjà vue figurer dans le *Poète* et le *Joueur de flûte* de la collection Thomy Thiéry. Meissonier est un peintre précis et

respectueux des réalités, même dans le genre anecdotique. « Il s'est fait dès lors une loi de ne rien livrer au hasard, de n'exécuter aucun travail de chic; meubles, bibelots, ustensiles posent devant lui, en même temps que le modèle; il règle lui-même le ton, la coupe, le degré d'usure de l'habit, du chapeau, mettant tous ses soins à donner aux choses un air adapté, habituel, où la personnalité des hommes qu'il a en vue se manifeste et se complète. A cette époque, il se plaît aux intérieurs clos et confortables, aux occupations casanières, revenant à trois ou quatre reprises sur un même thème, la *Lecture* par exemple, pour le plaisir d'exprimer chaque fois un âge, un tempérament, une condition sociale différents. » (H. Marcel, *La Peinture française au dix-neuvième siècle,* p. 183). Ces liseurs sont toujours graves et méditatifs, ils portent à leur occupation une attention soutenue. Le *Liseur blanc,* daté de 1857, comme le *Liseur noir,* figurèrent à l'exposition Meissonier, en 1884, et tous deux appartenaient alors à M. Van Praet, ministre de la maison du roi des Belges. On peut observer dans ces deux tableaux la recherche de diversité dans le costume, le milieu social, dans l'attitude et dans l'expression qui était une préoccupation constante de Meissonier. Le *Liseur blanc* est un philosophe qui cherche dans le commerce des vieux auteurs ses plus chères distractions : il ne faut pas demander aux œuvres de Meissonier une psychologie très raffinée, les visages de ses personnages sont presque toujours impassibles et leurs sentiments nous sont révélés plutôt par leurs gestes, leur attitude toujours très étudiée, parfois aussi par leurs regards, et par les accessoires qui les environnent que par leur physionomie.

Le *Fumeur,* de 1857, figura également à l'exposition Meissonier de 1884 (n° 35), il appartenait alors à Mme Angelo. Ici Meissonier a excellemment exprimé l'insouciance satisfaite, le bonheur paisible de cet homme fumant sa longue pipe de terre, buvant, à petites gorgées, la bière blonde du broc d'étain posé sur la table devant lui, cette béatitude passive et sans pensée, que ne trouble aucun souci. Le jeune *Dessinateur* est plus directement inspiré d'une œuvre charmante du dix-huitième siècle: le *Dessinateur* de Chardin, dont M. le baron Henri de Rothschild possède à lui seul deux excellents exemplaires. Dans la peinture de Chardin, le jeune garçon est assis à terre, de profil perdu à gauche; les basques de son long habit noir traînent sur le plancher, il porte une perruque poudrée dont la queue est ornée d'un catogan noir, il est coiffé d'un tricorne, et très attentivement il dessine, appuyé sur un carton posé sur ses genoux, une académie d'homme à la sanguine d'après un dessin piqué au mur devant lui. C'est un jeune garçon du même âge, vêtu aussi d'un habit noir à longues basques, d'une culotte courte, chaussé de gros souliers à boucles, coiffé d'une perruque poudrée agrémentée du même ruban noir, mais sans tricorne, que nous montre Meissonier. Il est assis sur un tabouret bas, de profil perdu à gauche et,

sur un carton appuyé sur ses genoux, il dessine une académie de femme d'après un dessin posé sur un chevalet devant lui. Des toiles et des cartons sont placés contre les murs de l'atelier, illustrés de croquis à la craie et d'inscriptions. Le tableau de Chardin est plus simple, la condition de ce galopin est plus humble, l'atelier où il travaille pourrait être un grenier : on n'y peut relever aucune trace d'élégance, ni même de confort, puisqu'on n'y voit aucun meuble. Cette excessive simplicité a été atténuée dans la peinture de Meissonier. Son dessinateur n'est pas de condition aussi modeste, on soupçonne quelque recherche dans sa mise, de l'élégance dans la coupe de son habit, il est assis sur un tabouret aux pieds sculptés, il se sert d'un chevalet pour placer son modèle, et la pièce où il travaille est spacieuse et claire : la condition de notre jeune dessinateur s'est évidemment améliorée.

Cette influence de Chardin a été heureuse pour Meissonier, nous avons ici plus de laisser-aller, de naturel et de bonhomie que dans la plupart de ses autres tableaux, on y sent moins d'apprêt et de raisonnement dans la pose du modèle et plus de spontanéité; même on y peut noter une certaine grâce juvénile, qui fait trop souvent défaut ailleurs; il n'est pas jusqu'à l'harmonie délicate de l'ensemble, qui semble porter encore comme l'heureux souvenir, lointain cependant, du peintre si tendre et si délicat de la *Mère laborieuse*. Ce tableau fut peint pour M. Henry Didier.

Il est peu probable que l'influence de Chardin sur Meissonier ait jamais été très forte; il ne faut voir probablement dans ce *Dessinateur*, qui appartenait à Alexandre Dumas, lorsqu'il figura, en 1884, à l'exposition Meissonier, que le résultat d'une rencontre fortuite. Les deux peintres avaient un sentiment trop différent de la vie pour que les tableaux de l'un puissent beaucoup inspirer l'autre. Meissonier, d'autre part, ne nous a jamais montré de ménagère au travail. Les préoccupations de ses personnages sont d'ordre plus élevé. Une importante révélation est, à coup sûr, contenue dans cette lettre que lit à son ami le jeune homme attablé, dans le tableau la *Confidence* : il s'agit probablement de quelque aveu d'amour. Le tableau figura à l'exposition de Meissonier, en 1884, sous le n° 32, il appartenait alors à M. John Siltzer. Dans l'attitude, le regard, l'expression de ces deux hommes vêtus de gris, isolés dans un cabinet d'auberge, Meissonier s'est efforcé de nous dire, chez l'un, le plus jeune, celui qui lit la lettre, la candeur, l'angoisse et le désir d'être encouragé, tandis que l'autre laisse percer quelque lassitude, de la pitié et cette commisération de l'homme dont l'expérience sait triompher à coup sûr de pareilles intrigues : il saura donner le conseil qu'on lui demande et il s'en ira, quand son verre sera vide, laissant à son naïf compagnon le soin de s'entendre avec le traiteur. Sur la table sont posés des fruits, des bouteilles, des verres, qui sont peints avec un sentiment de l'enve-

loppe et une préoccupation d'exprimer la matière diverse des objets, qui évoque encore le souvenir de Chardin. Le tableau est daté de 1857.

Les *Amateurs de peinture,* de 1860, ont appartenu autrefois à Mme la vicomtesse de Trédern. A la suite de quels incidents Meissonier eut-il l'idée de représenter cette douloureuse situation de l'artiste obligé de recevoir et d'accepter les observations des « amateurs » toujours intempestives et souvent absurdes : sous les regards de ces trois fats qui l'observent, le sort du peintre n'est pas enviable, il se plie à leurs caprices afin de ne les point mécontenter, mais comment n'être point frappé de son air contraint et résigné, de cette attention qu'il met à les satisfaire, à exécuter les changements qu'on lui a suggérés? C'est presque un martyre, et Meissonier l'entendait bien ainsi : ce n'est pas sans raison que sur les toiles garnissant l'atelier, on peut distinguer deux compositions : le supplice de saint Laurent et la fable du meunier, son fils et l'âne. Cette œuvre représente excellemment la manière de Meissonier dans ces tableaux de genre où tout est composé, combiné, arrêté avec le plus grand soin; on peut appliquer aux *Amateurs de peinture* cet épisode et ce jugement que nous relevons dans une étude que Gustave Larroumet écrivit naguère sur Meissonier : « M. Henriquel-Dupont répondait un jour à Meissonier, lui témoignant le désir de lui voir graver une de ses compositions : « Mon cher maître, lorsqu'un graveur exa-« mine un tableau, il se demande tout d'abord ce qu'il en pourrait supprimer. Quand « j'étudie une de vos œuvres, je m'aperçois tout de suite que je n'en pourrais rien retran-« cher. » Cette observation topique et louangeuse du savant buriniste formule très exactement le mot dernier de l'œuvre du peintre : tout y est à rendre, parce que tout, observé par un regard aigu et un jugement sagace, y est expressif et nécessaire. « Je peins comme « tout le monde, faisait-il répondre à un peintre de petits sujets qui insistait pour entrer « dans son atelier; seulement, je regarde toujours. Lorsque je peins le pied d'un fauteuil, « au besoin je me lève, et je vais tout près en prendre la forme précise. Savoir regarder est « l'important. » C'est faute d'avoir su regarder « les tableaux » que tous les lithographes, les burinistes et les aquafortistes qui ont tenté l'aventure ont échoué. Ce dessin net et décidé, cette touche franche et sûre, qui coupe des facettes comme le ciseau entame le bois, cette attention accordée à l'aspect propre, aux diverses substances, exigent, nous le comprenons, des facultés d'assimilation fort rares. Jules Jacquemart lui-même, que l'on sait si consciencieux, n'a pas imprimé le caractère distinctif à un grand dessin où l'on voit les populations lorraines défilant à Nancy devant la préfecture, et acclamant l'impératrice Eugénie. Il a hésité devant une accentuation un peu plus chargée de la vie remuante des hommes et des choses.

« Le pli des vêtements a, dans les portraits ou chez les personnages de Meissonier,

une importance qui, loin d'être exagérée, ne fait que traduire ouvertement les habitudes de fortune, de travail, de caractère du modèle ou du type. Je tiens de Louis Steinheil, à ce propos, une anecdote parlante :

« Quand Meissonier se maria, il avait déjà composé une partie de sa « bibliothèque « de travail », c'est-à-dire une incomparable suite de culottes courtes en ratine, de bas chinés, de souliers à boucles, de gilets longs, de vestes à poches, de chapeaux de feutre, de perruques, de cannes de jonc, de bijoux d'hommes et de femmes. Le marché des vêtements, au Temple, offrait à bas prix, aux costumiers et aux artistes, toute la défroque du dix-huitième siècle. Meissonier avait réuni de quoi habiller, de pied en cap, paysans, bourgeois, financiers, gardes françaises. Il lui manquait du linge ! Le linge, pour cent causes, est ce qui se survit le moins. En vain il faisait tailler par sa femme chemises, jabots, manchettes. Quand il étudiait une gravure d'après Gravelot, ou une eau-forte de Clodowiecki, il se rendait compte que le linge ne rendait pas les mêmes plis que le linge dont il venait de revêtir son modèle. Il se dépitait, redoublait les scènes. Un jour, il rentra triomphant. Il était allé à la Bibliothèque royale, avait demandé l'*Encyclopédie,* et à l'article *Lingerie* il avait appris que la toile ou la batiste se taillait en biais et non de droit fil, comme font aujourd'hui les couturières. De là, des plis plus souples... L'ombre de Diderot dut sourire ! »

Cette extrême précision qu'il mit à tous les détails de ses tableaux ne fut pas sans nuire parfois à leur effet général, en diffusant l'intérêt et l'attention. Si dans les scènes d'intérieur cet inconvénient est moindre et peut même passer souvent inaperçu, il n'en est pas toujours de même dans ses scènes de plein air. Parmi ces dernières, le *Tourne-bride* peut compter parmi les meilleurs tableaux. Trois cavaliers se rafraîchissent devant une auberge au tournant d'une route que suit un carrosse, dont l'allure rapide soulève la poussière. Le soleil est ardent, expliquant la soif des cavaliers et, ici, l'éclat du soleil est représenté fortement. Les petites dimensions de cette peinture ajoutent à son charme, sa coloration est fraîche et gaie et l'œuvre est des mieux venues. Ces scènes de halte rafraîchissante au cours d'une promenade ont été assez souvent traitées par Meissonier, qui y trouvait un heureux prétexte à grouper diversement devant la pittoresque façade d'une antique auberge des cavaliers, des servantes empressées et coquettes, des valets à la face rubiconde et joviale, et cela évoque joliment le temps des voyages à cheval ou en diligence, le temps des relais, des postiers et des postillons. La Collection Chauchard possède précisément une autre peinture de ce genre, l'*Auberge,* nous montrant un postillon à cheval, tenant près de lui un second cheval harnaché, arrêté à un coin de rue de Poissy, devant la porte d'un restaurant renommé pour ses matelotes et ses fritures et dont la patronne lui offre gentiment un verre de vin. La servante, sur le seuil, sourit au beau postillon, qui ne

manquera pas de revenir bientôt, sans doute, rendre une nouvelle visite à ces aimables gens. Le costume traditionnel du postillon est reproduit ici avec la plus grande exactitude; c'était déjà presque un uniforme et les qualités de dessinateur précis jusqu'à la minutie, qui distinguaient Meissonier, trouvaient à s'exercer, de la façon la plus heureuse et la plus utile, dans les costumes militaires qu'il a représentés si souvent.

Dans l'œuvre de ce peintre, on le sait, les sujets militaires tiennent une très large place, il s'y complaisait, montrant une prédilection particulière pour les armées de Napoléon Ier. Né à Lyon le 21 février 1815, — cinq jours avant l'embarquement de l'Empereur à l'île d'Elbe, pour venir tenter l'aventure des Cent-Jours, — Meissonier paraît avoir conservé toute sa vie quelque chose de l'enthousiasme qui accueillit Napoléon à son débarquement en France, lorsque l'Empereur déchu tenta de rétablir par un coup d'audace sa fortune. Il avait collectionné les souvenirs personnels de son héros, et a consacré quelques-unes de ses meilleures œuvres à glorifier l'armée qui pendant vingt ans et plus parcourut toutes les routes d'Europe, ses généraux et son chef. Meissonier, pour se familiariser mieux avec la vie des camps, avec le détail des choses de la guerre, accompagna Napoléon III dans la campagne d'Italie; il assista à la bataille de Solférino dans l'état-major impérial et le tableau du Louvre qui la représente est donc un document historique. Théophile Gautier en a donné, dès l'origine, une vivante description (*Gazette des Beaux-Arts*, 1862, p. 427) : « L'Empereur, placé un peu en avant de son état-major, inspecte le champ de bataille du haut d'une éminence qui s'escarpe et laisse voir en contre-bas une batterie d'artillerie. En arrêt sur le bord du plateau, le cheval immobile dresse les oreilles au bruit du canon, et l'Empereur se penche légèrement sur l'arçon de sa selle, comme pour accompagner le regard qu'il promène autour de l'horizon, étudiant, avec le sang-froid du capitaine, l'échiquier où se joue la formidable partie; rien n'est plus vrai, plus simple et plus digne que cette pose; aucune emphase, aucun apprêt, et cependant l'œil va tout de suite à cette figure calme, sérieuse et pensive... Contenant leurs montures qu'exaltent l'odeur de la poudre et les détonations de l'artillerie, les officiers de l'état-major attendent en silence le résultat de l'examen et les ordres qui peuvent leur être donnés; une curiosité respectueuse en fait tourner quelques-uns vers le chef comme pour deviner sa pensée sur son visage impassible; d'autres restent dans leur position avec une passivité héroïque, ne préjugeant rien et prêts à tout faire. A quelques pas en arrière du groupe on entrevoit le peintre lui-même qui a mis là son portrait comme pour attester par sa présence l'exactitude de la scène. Quelques cadavres d'Autrichiens, reconnaissables à leurs vestes blanches et à leurs pantalons bleus, s'aplatissent contre le sol vers la gauche du panneau. »

Cet important tableau, et un petit panneau, où Napoléon III était représenté de face, à cheval, entouré de son état-major, montraient seuls, avec quelques études alertes de cuirassiers chargeant, pour son tableau de *Friedland (1807)* actuellement au musée de New-York, données par le fils, ou léguées par la veuve de Meissonier, le peintre militaire au Louvre, avant l'entrée de la collection Thomy Thiéry, où se trouve l'important tableau des *Ordonnances,* daté de 1869. Deux hussards gardent les chevaux de deux officiers, à la porte d'une maison rustique, devant laquelle un fantassin, l'arme au bras, monte la garde; on sent confusément que l'attente est longue et qu'une grave détermination résultera de ce conseil de guerre; les chevaux ont cette attitude lasse et endormie des bêtes patientes et résignées, un soleil ardent les chauffe.

La Collection Chauchard possède l'étude pour le *Grenadier en faction* de ce tableau, qui fut adjugée, à la vente posthume de Meissonier, au prix de 5800 francs, et un tableau, le *Cheval de l'ordonnance,* d'une grande analogie avec la peinture de la collection Thomy Thiéry. Près du même pan de muraille — représenté avec une si fidèle exactitude, qu'on en peut reconnaître les pierres et les dégradations —, un soldat d'infanterie tient par la bride et caresse de la main le cheval d'un officier; le soleil, ici aussi, est éclatant; faut-il ajouter qu'à la vente posthume de Meissonier ce tableau fut adjugé 31 000 francs? Cinq études de *Dragons en vedette,* solides sur leurs montures, le fusil ou le pistolet au poing, vigilants et prudents, nous montrent en excellents spécimens, dans des dimensions variées, l'application du peintre à représenter les personnages de ses tableaux avec la plus grande précision. Il se familiarisait ainsi avec tous les détails du harnachement et de l'uniforme, dans ces études exécutées allégrement, souvent sans détermination précise : nous ne retrouvons dans l'œuvre de Meissonier qu'un de ces dragons jouant un rôle dans le tableau les *Deux amis*. Par leur facture plus libre et plus vive, ils peuvent souvent compter parmi les meilleures œuvres du peintre. Aussi furent-elles fort appréciées à la dispersion de l'atelier de Meissonier : leurs prix varièrent entre vingt et trente-cinq mille francs.

Auprès de ces silhouettes vigoureuses et lourdes des simples cavaliers, aux montures solides et calmes, les figures des officiers font un contraste saisissant, par le soin qu'a pris Meissonier de leur donner des chevaux plus délicats et plus vifs, une allure plus fière et la physionomie énergique et hautaine du chef. Ici c'est un *Lieutenant de cuirassiers,* élégant et superbe, qui flatte de la main l'encolure de son magnifique cheval, bien cambré, piaffant, courbant sa puissante encolure sous la caresse de son maître et mâchonnant fiévreusement son mors. On le sent impatient de s'élancer à toute vitesse, dans une charge irrésistible, qu'il devine prochaine. C'est une étude pleine de vie et de passion pour le tableau *1805,* du château de Chantilly.

Pour être moins frémissantes, les figures de *Lannes* et de *Bessières,* droits et impassibles sur leurs chevaux, aux côtés de Napoléon, dans le tableau de *Friedland (1807),* dont la Collection Chauchard possède les deux admirables études, ne sont ni moins vivantes, ni moins fières. On connaît la composition de ce tableau : l'Empereur à cheval sur un monticule, entouré de ses maréchaux, salue, impénétrable, un régiment de cuirassiers lancé au galop, défilant à travers un champ de blé devant lui; les cavaliers sont debout sur leurs étriers, ils se hissent en brandissant leurs sabres, en acclamant l'Empereur, en hurlant leur joie et leur enthousiasme, dans un élan impétueux, invincible; toute la plaine est garnie de troupes : « Voyez le Bessières de *1807,* à son rang dans l'état-major de l'Empereur : colonel général de la cavalerie de la garde, il examine, avec l'œil du chef responsable, la colonne de cuirassiers qui tourne au galop le monticule, sabre haut et criant : « Vive l'Empereur! » Celui dont Napoléon I^er^ disait qu' « il vécut comme Bayard et mourut comme Turenne », le Méridional froid qui, doucement plaisanté par son maître sur une origine dont il ne parlait jamais, répondait : « Moi, sire, je n'aime pas à me vanter », le voilà tout simple dans son habit, sans autre ornement que les aiguillettes de la garde et la plaque de la Légion d'honneur, le visage rasé, les traits de marbre, le front bandé de soie noire, l'air d'un centaure sur son cheval qui baisse le cou et souffle au passage des escadrons. » (G. Larroumet, *op. cit.*, p. 34.) Cette étude, comme celle du maréchal Lannes, adjugées l'une et l'autre 50 000 francs à la vente posthume de Meissonier, est d'une exécution vive, précise, la touche étant mise directement, et sans retour, à la place voulue. Peut-être, dans ces figures isolées, peut-on mieux saisir tout l'art d'un maître aussi méticuleux et exact, qui ne peut consentir, dans les vastes compositions, aux sacrifices nécessaires. Cette conscience à ne rien négliger a souvent circonscrit le champ de ses études. Il ne voulait représenter que ce qu'il avait vu lui-même; aussi ce peintre militaire, qui s'était rendu à la guerre où il ne quitta pas les états-majors, ne représenta-t-il jamais d'action violente, ni de mêlée; ses batailles ne sont que des parades : *1805,* au château de Chantilly, *1807,* au musé de New-York, *Solférino,* au Louvre, etc.; encore, le plus souvent, ne nous présente-t-il la guerre que par ses épisodes d'aspect pacifique, vedettes, avant-postes, reconnaissances, interrogatoires de paysans, ne montrant habituellement ni violence, ni sang. Pourtant il peignit, en 1848, une sinistre *Barricade,* et, plus tard, une *Allégorie à la guerre de 1870,* actuellement au Louvre, qui font exception dans son œuvre.

Les deux sujets militaires de la Collection Chauchard le représenteront de la façon la plus heureuse dans ce genre qui paraît avoir eu toutes ses préférences. Le *Petit poste de grand'garde* est daté de 1869 : quatre hussards, dans leurs pittoresques et brillants uniformes, ont mis pied à terre, dans un bois aux arbres clairsemés, dans un pays accidenté,

favorable aux surprises; au loin, sur des collines, deux vedettes, à droite et à gauche, surveillent l'horizon. Ce tableau, où se peut très bien apprécier l'art de grouper au naturel et savamment des hommes causant et fumant, insouciants en attendant le combat, et tenant par la bride leurs chevaux, appartenait à M. Stewart lorsqu'il figura en 1884 à l'Exposition Meissonier. C'est le tableau de genre transporté dans le monde militaire; si Meissonier n'en fut pas l'instigateur, du moins développa-t-il beaucoup, chez ses contemporains, le goût pour ces scènes militaires épisodiques; on sait avec quelle faveur elles furent longtemps accueillies. L'éclat et l'élégance des uniformes du premier empire fournissaient un élément de pittoresque presque inépuisable.

Les brillantes tuniques, les aiguillettes d'or, les croix, les galons, sont recouverts de manteaux sombres, les fronts se sont assombris aussi; le soleil de Friedland et d'Iéna ne brille plus sur ces troupes, naguère frémissantes d'enthousiasme et certaines de vaincre; le ciel est triste, lourd, crépusculaire déjà, éclairé seulement à l'horizon, très bas, comme d'une lueur de gloire passée qui ne brillera plus; sur un chemin défoncé, aux ornières profondes, dans la neige, s'avance l'Empereur à cheval, au pas, impénétrable, impassible, suivi de ses maréchaux, silencieux, mornes, las. A droite, à travers champs passent les bataillons, d'une marche parallèle au chemin que suit l'Empereur : c'est le *1814*, le tableau où Meissonier a mis le plus de sentiment, et par là son meilleur tableau peut-être, parmi ceux qui évoquent des événements historiques. Meissonier avait d'abord exécuté un petit tableau sur la campagne de France. Ph. Burty nous l'apprend par cette note de la *Chronique des Arts* (1863, 25 janvier, p. 183) : « M. Meissonier vient de terminer, pour le prince Napoléon, un tableau représentant l'empereur Napoléon I^er^ pendant la campagne de France : il est à cheval, vu de trois quarts face, interrogeant l'horizon du regard; à droite, à quelque distance, dans un chemin creux, un officier et une ordonnance attendent ses ordres... Mais M. Meissonier ébauche en ce moment l'esquisse d'une composition bien autrement dramatique; c'est encore un épisode de la campagne de France, après la bataille de Soissons L'Empereur, enveloppé dans son manteau, suit à cheval un chemin creux, dans un paysage envahi par la neige. Derrière le chef, on aperçoit, en proie à de sombres pensées, trois maréchaux : Ney, Berthier, et un autre encore, drapés aussi dans leurs manteaux, et derrière ce groupe dont les têtes impassibles et fières se profilent sur le ciel gris, on distingue une colonne de cuirassiers et de soldats de toutes armes. Les dernières masses de ces troupes traversent au loin un pont de bois jeté sur une petite rivière. A l'impression de tristesse qu'inspire la figure soucieuse de l'Empereur se joint, avec une intention très frappante, le sentiment de malaise que donnent le froid de la neige, la nudité du paysage, la mélancolie d'un ciel d'automne dont la monotonie est à

peine rompue par le soleil qui se couche à l'horizon. Voilà un vrai tableau d'histoire. »

Meissonier fit subir, on le voit, quelques changements à son esquisse primitive : reliant le groupe de l'Empereur et de ses officiers à la troupe qui les escorte, augmentant le nombre des maréchaux, parmi lesquels, outre Ney et Berthier, on peut identifier Gourgaud, Drouot et de Flahaut, supprimant, pour mieux unifier son sujet, l'épisode du pont de bois, etc. Dès qu'il parut au Salon de 1864 (bien qu'il ne figure pas au catalogue), le tableau fut très remarqué. Il était placé non loin du *Napoléon III à Solférino* et les deux œuvres excitaient également l'enthousiasme par leurs mérites différents. « D'où viennent-ils? Où vont-ils? Il n'y a pas à s'y tromper. Ils ne vont ni à la victoire, ni à la parade. Ils viennent d'une défaite et ils vont à une autre. Le mot de désastre est écrit partout, sur la colonne que l'on aperçoit au second plan, battant en retraite à travers la neige, sur le terrain déjà foulé par une armée en déroute, sur les vêtements sombres qui enveloppent les généraux, tandis que leurs chevaux portent encore des selles brillantes, de velours et d'or, et surtout sur le visage de celui qui les mène tous. Le regard sombre, les traits contractés, la main crispée sous la redingote grise, et tenant, au lieu d'une épée, une cravache, l'Empereur porte le poids d'une écrasante fatalité. Il va cependant, car la pensée veille en lui, il va et ils suivent; celui-ci, le maréchal Ney, opposant à la mauvaise fortune un courage presque souriant, et résolu à marcher avec son maître jusqu'au bout; celui-là, c'est Berthier, morfondu de froid et de honte; cet autre, engourdi par l'habitude de l'obéissance; un autre encore harassé et dormant, tous entraînés par ce génie qui est leur conscience et leur pensée. Que demandons-nous à la peinture d'histoire? Non seulement la représentation exacte d'un fait, mais surtout l'esprit, l'âme, le caractère de ce fait. Or c'est là ce que nous donne la nouvelle œuvre de M. Meissonier. Dans un cadre de deux pieds carrés à peine, il a enfermé tout le drame lugubre de la campagne de France. Ce peintre, d'ordinaire imitateur précis du vrai, a su s'élever à la beauté idéale... » (Léon Lagrange. *Gazette des Beaux-Arts*, 1864, t. I, p. 520.)

Ainsi ce tableau fut publiquement exposé pour la première fois cinquante ans après l'épisode qu'il retraçait. Meissonier avait pu recueillir des récits et des impressions de témoins et en faire son profit. Quand l'œuvre réapparut vingt ans plus tard à l'exposition de 1884, M. André Michel, dans la même revue, en donna une appréciation où, à l'éloge, se mêlait quelque réserve, qui doit accompagner tout jugement de cette peinture célèbre : « ... L'émotion et la passion ne sont jamais que des accidents heureux dans la vie de M. Meissonier : sa qualité maîtresse, c'est la raison et le bon sens; il ne perd jamais la tête; aussi Delacroix, cerveau toujours en ébullition, et qui avouait avoir besoin, pour travailler, de se sentir agité comme la pythonisse sur son

trépied, ne trouvait-il pas dans le maître dont il appréciait si grandement « l'immense mérite », le *je ne sais quoi,* la vibration enveloppante, l'évocation magique de ce que le vulgaire ne voit pas. Peut-être faut-il attribuer à l'absence de ce *je ne sais quoi* l'incomplète admiration que nous inspire le tableau de *1814* — si admiré cependant. — M. Meissonier a merveilleusement compris ce qu'il fallait y mettre, il l'a composé avec une vive intelligence du sujet, il a senti et exprimé tout ce que la raison y réclamait ; mais, en dépit de tout, il nous semble qu'il a écrit en prose et que nous attendions de la poésie. Ce Napoléon de *1814,* c'est :

L'homme tragique ..
Vaincu par le Destin qui n'est que la logique. »

Pour conclure, citons cette très équitable appréciation de M. Henri Marcel (*op. cit.*, p. 184) : « Le *1814,* qui montre Napoléon chevauchant, suivi de ses généraux, à travers la neige détrempée de boue, dans un silence gros de pensées et d'inquiétudes, associe excellemment l'hostilité des éléments et les mornes préoccupations d'une campagne désespérée. C'est l'œuvre la plus forte du peintre, celle dans laquelle il se résume. » Il faut se réjouir infiniment de l'entrée au Louvre de cette œuvre capitale, où elle avait sa place marquée parmi les peintures les mieux venues du dix-neuvième siècle.

La Collection Chauchard ne fait entrer qu'un seul tableau de Meissonier à sujet contemporain dans les salles du Louvre déjà riches, il est vrai, en peintures de ce genre ; c'est une vue d'*Antibes,* aperçu de loin, au delà d'une baie que contourne une route suivie par deux cavaliers — le peintre et son fils — et par un paysan et une femme montée sur un âne. L'artiste s'est efforcé de rendre ici l'aspect violent d'un plein soleil dans le Midi ; il a eu soin de noter les transparences verdâtres et violacées des eaux, mais oserait-on affirmer qu'il a réussi à nous donner cette impression de lumière éclatante qu'il a évidemment cherchée? Depuis le moment où ce tableau a été peint (1868), les impressionnistes nous ont montré des œuvres où les divers effets de lumière, depuis le plein soleil jusqu'au brouillard et au crépuscule, étaient analysés avec une si grande subtilité, exprimés avec une si délicate appréciation des moindres valeurs, que nous ne pouvons nous empêcher de trouver froids, métalliques et vains, ces effets de soleil violents obtenus par des oppositions, par la pâleur des tons et la netteté des ombres. Il manque aussi ici le *je ne sais quoi,* dont parlait tout à l'heure M. André Michel, pour exprimer cette irradiation des objets frappés par le soleil ardent, cette vibration de la lumière dont l'expression est une des plus incontestables conquêtes de l'école moderne.

Ce n'est cependant pas faute d'avoir varié les effets de lumière dans leurs tableaux, d'avoir attentivement observé les valeurs relatives des arbres sur le ciel, par temps d'orage,

par temps de soleil, ou au moment du coucher du soleil, ce n'est certes pas faute d'étude, ni de volonté, que les peintres du milieu du dix-neuvième siècle n'ont pu réaliser, dans ce domaine si vaste de l'expression de la lumière, les mêmes conquêtes que leurs successeurs. Nous avons déjà observé des effets d'éclairage très variés chez les paysagistes que nous avons étudiés ici; nous pourrions, à propos de Troyon, faire des constatations analogues.

« Le talent incomparable de Troyon, disait Charles Blanc, consiste à exprimer la présence de l'air, à plonger les figures dans un bain de lumière. Sa touche pâteuse, habilement indécise, décore les contours et les habille d'atmosphère, de façon que chez lui on voit toujours le tableau, jamais le morceau. C'est là son triomphe. » Ne peut-on déjà admirer ce souci d'exprimer les effets de lumière, de baigner d'atmosphère et de vapeurs les hommes et les animaux que Troyon place dans ses tableaux, dans le beau tableau les *Bœufs allant au labour,* qui lui fut commandé par l'État pour l'Exposition universelle de 1855, qui le représentait seul avant sa mort dans les collections nationales, et dont la Collection Chauchard possède une précieuse et charmante esquisse? Qui n'a été frappé, devant ce magistral tableau, de la justesse, de la précision et de la poésie de cette lumière, claire, vaporeuse, argentée du matin, qui baigne la plaine immense, et dont les rayons obliques allongent les ombres démesurément sur le sol. La terre est couverte de rosée; la nuit a été fraîche; les nuages longs et minces, des « nuages de glace », ne laissent que par endroits percer les rayons du soleil, qui strient le ciel de leurs raies lumineuses. L'air est encore vif et le souffle des bœufs s'exhale en vapeurs légères. Entre l'esquisse et le tableau définitif, les variantes sont peu nombreuses : seuls le geste du bouvier et l'horizon de gauche sont modifiés. Le petit tableau de la collection Thomy Thiéry, le *Matin,* exprime un sentiment analogue; le soleil dore les vapeurs qui s'élèvent du sol, noyant les contours des choses, dissimulant les arrière-plans derrière un rideau de lumière diffuse.

Le *Retour à la ferme,* du Salon de 1859, donné à la mort de l'artiste par sa mère, représente un des sujets qu'affectionnait Troyon. On sait qu'après avoir peint des paysages pendant plusieurs années au cours d'un voyage à pied à travers la France, où il travaillait, pour vivre, à décorer de la céramique chez des industriels, utilisant l'habileté professionnelle qu'il avait acquise à la manufacture de Sèvres, une excursion en Hollande, en 1847, lui révéla sa vraie vocation : « Jusqu'en 1848, écrivait un de ses amis les plus intimes, Troyon ne fit guère que des paysages, à l'exception de son tableau de *Tobie et l'Ange,* du Salon de 1841. Il y mettait toujours le même petit bonhomme ou la même petite bonne femme, qu'il peignait d'instinct et comme machinalement. Or, j'allais tous les ans

avec lui à Barbizon, dans la petite république du père Ganne. Dans les jours de mauvais temps, ne pouvant pas faire des études dans la forêt, nous allions dans les fermes faire poser les vachères ou les gardeuses d'oies, et plus souvent encore dans les étables, peindre des bêtes. Là, Troyon faisait les plus charmantes choses du monde et j'insistai, de 1846 à 1848, par une guerre incessante, pour qu'il les mît dans ses tableaux. » Il s'efforça toujours de maintenir un équilibre de valeur et d'intérêt entre le paysage et l'animal, à la manière de Paul Potter dont il avait particulièrement admiré les œuvres en Hollande et dont il se disait un disciple attardé; mais, tout en peuplant ses plaines de bestiaux ruminants, il restera un paysagiste. Les personnages, comme les animaux, n'interviennent que comme le complément naturel de la nature verdoyante et fertile, des pâturages gras et abondants qu'il peint.

La collection Thomy Thiéry enrichit le Louvre de onze toiles de Troyon, et la collection Moreau-Nélaton de trois peintures du maître, parmi lesquelles se trouve un *Cours d'eau sous bois,* exécuté avant 1847, qui est un délicat spécimen de la première manière de notre peintre, le seul que possèdent jusqu'ici nos galeries nationales. Les deux autres tableaux donnés par M. Moreau-Nélaton, le *Passage du gué,* daté de 1852, et les *Vaches au pâturage,* sont, par contre, des œuvres très typiques de la pleine maturité du maître : les paysages verdoyants s'harmonisent délicatement aux pelages blancs et fauves des animaux, sous la caresse d'un soleil ardent. Il en est de même du *Passage du gué,* de la *Barrière* (1853), des *Hauteurs de Suresnes* (1856, Salon de 1859), de la collection Thomy Thiéry, où, derrière les bestiaux, le paysage s'étend au loin, multipliant à l'infini les plans, sous un ciel clair, lumineux, profond, que parcourent des nuages légers : « Sa *Vallée de la Touques,* ses *Hauteurs de Suresnes* conservent cette qualité suprême d'harmonie et sont comme des fenêtres ouvertes sur des prairies dans lesquelles les vaches paissent à plein garrot. Les animaux, les personnages n'interviennent dans ses plus grandes toiles que comme compléments d'une composition générale, et n'y figurent jamais à l'état de portraits. » (Ph. Burty, Préface du Catalogue de la vente posthume de Troyon, p. XII.)

Souvent aussi Troyon aimait à représenter des troupeaux suivant, le soir, un chemin creux sous bois, soulevant une poussière fine et grise, comme une nuée, qui atténue les colorations, voile la lumière et noie les contours. La *Rencontre des troupeaux* datée de 1854, de la collection Thomy Thiéry, est un excellent spécimen de cette manière, particulière à Troyon. Notons enfin une certaine prédilection à représenter cet aspect fugitif des chaudes et orageuses journées d'été : ciel bleu foncé, alors que les arbres et la campagne sont éclairés violemment par le soleil qui les enveloppe d'une chaleur lourde; temps d'orage, paraissant accabler la nature, donnant à l'atmosphère une transparence

particulière, et à la lumière un éclat spécial. La *Provende des poules,* de la collection Thomy Thiéry, a été peinte dans cette manière; les peupliers de l'arrière-plan, dont l'automne a déjà jauni le feuillage, se détachent en clair sur le ciel pesant, que, dans le village, on appelle « un ciel de plomb »; nous retrouverons ce même effet dans plusieurs tableaux de la Collection Chauchard.

Les œuvres de Troyon y sont au nombre de dix-huit; il s'y trouve plusieurs chefs-d'œuvre du maître. La poésie des plaines immenses et plates, unies et fertiles, le charme de cette uniformité apparente, en réalité si mouvante et si variée, la beauté d'un pâturage étendu à l'infini où paissent des troupeaux, n'ont jamais été exprimés avec plus de force, de sincérité et d'émotion que dans quelques-uns de ces tableaux : le *Pâturage à la gardeuse d'oies,* daté de 1854, la *Mare aux canards,* daté de 1856, surtout l'admirable *Pâturage de la vallée de la Touques,* réplique du tableau du Salon de 1853 et de l'Exposition universelle de 1855, qui étendit beaucoup et consacra la réputation de Troyon.

Ces tableaux sont tous composés d'une façon assez analogue : sur le premier plan, des vaches, impassibles, debout, découpant sur le ciel leurs silhouettes lourdes, semblent interroger l'horizon. Des moutons, et parfois des oies ou des canards, sont près d'elles; d'autres animaux, ou des paysans et des gardiens, se voient dans la plaine, verdoyante à l'infini sous un ciel clair et léger, et cela donne une bonne impression de nature rustique, fertile, saine, aimée des bêtes et des gens qui la peuplent et qui en vivent; c'est comme un hommage rendu à ces belles campagnes de la Normandie et du Berry. Avec quelle admiration le maître représentait-il cette race bovine si forte et si belle de nos vieilles provinces; la fertilité du sol, l'abondance et la fraîcheur du pâturage contribuent à la belle santé, à la vigueur saine de ces admirables animaux qui s'en nourrissent. Il y a entre cette nature et ses habitants une relation intime, une sorte de logique et d'harmonie qui donne l'impression que ces plaines doivent naturellement être peuplées par ces troupeaux mugissant ou bêlant, broutant ou ruminant, sous la caresse chaude et vivifiante du soleil. C'est bien là l'équilibre que Troyon entendait maintenir habituellement dans ses tableaux, entre le paysage et les animaux.

Dans quelques-unes de ses toiles, pourtant, il a fait parfois prédominer l'un ou l'autre de ces deux éléments. Si dans ses premières œuvres les animaux sont absents, il peignit plus tard des animaux en n'accordant au paysage qu'un rôle secondaire. Quatre tableaux de la Collection Chauchard nous le montrent presque exclusivement animalier : la *Vache blanche qui se gratte,* la *Vache blanche au pâturage,* qu'affectionnait Troyon et qui passa à sa vente posthume, la *Vache rousse* et le *Taureau,* sont des études d'animaux pleines d'observation, de science et de précision. Il a représenté ces bêtes dans des attitudes variées,

naturelles et prises sur le vif, de profil, de profil perdu ou de trois quarts. Il nous a montré ici la sûreté et la maîtrise de son dessin, utilisant, pour exprimer l'épaisseur et le velouté de leur pelage, toutes les ressources de son métier de peintre, accusant par de forts empâtements les reliefs de l'ossature et l'épaisseur du poil de ces bêtes. Pour accentuer aussi l'éclat ou le luisant de leur fourrure blanche ou rousse, il a profilé parfois leur échine sur un ciel sombre, bleu foncé, orageux, que nous avons signalé tout à l'heure, augmentant l'intensité lumineuse des pelages blancs, frappés par le soleil ou les luisants lumineux de la vache rousse, échappée et broutant à pleines dents les choux d'un potager, à la grande colère d'une paysanne qui accourt en levant les bras; ailleurs, il a détaché fortement la silhouette d'un animal sur un ciel gris crépusculaire, comme dans le *Taureau* qui gratte son cou puissant au montant vermoulu d'une antique barrière.

Dans ces œuvres magistrales qui permettront de connaître si complètement Troyon au Louvre, dans d'autres, de moindre importance, comme les deux *Vaches buvant à une mare,* datée de 1853, ou les trois *Vaches au repos,* nous sentons l'admiration passionnée de l'artiste pour ces bêtes qui, isolées ou par groupes, peuplent les campagnes. L'homme n'intervient pas ou presque pas dans ces tableaux. Il en est d'autres, par contre, où Troyon lui a fait la part plus large. Les troupeaux alors ne sont plus abandonnés à eux-mêmes, libres et paisibles dans des pâturages, ils sont réunis, serrés et poussés sur les chemins, allant ou revenant à la ferme ou au marché.

Le *Retour à la ferme,* donné en 1865 par la mère de l'artiste, et plusieurs tableaux de la collection Thomy Thiéry appartiennent à cette série, représentée dans la Collection Chauchard par quelques œuvres excellentes. Un autre *Retour à la ferme,* le soir, quand le soleil est bas, quand l'ombre commence à s'épaissir, est une œuvre très remarquable qui figura, en 1891, à la vente Rœderer. Une paysanne, suivie de son chien griffon et de deux vaches, pousse devant elle un troupeau de moutons, vers la ferme entourée d'arbres apparaissant dans la plaine. Le *Berger ramenant son troupeau,* daté de 1849, et *En route pour le marché* paraissent être deux petites œuvres contemporaines. Dans le premier, l'homme, vêtu d'une blouse et coiffé d'un feutre noir à larges bords, pousse devant lui, dans un chemin sous bois, son troupeau de moutons; l'autre nous montre un paysan à cheval, conduisant deux vaches au marché, à travers une plaine. Le *Retour du marché* est une œuvre plus importante. C'est un tableau clair, lumineux, plein de soleil : des paysans, dont l'un est à cheval, dirigent un troupeau de moutons, deux vaches et un âne portant dans son bât des agneaux, sur une route longeant, à droite, la lisière d'un bois et, à gauche, une rivière serpentant dans une vallée très étendue. L'atmosphère transparente et fine de ce tableau est tout à fait remarquable. Peut-être faudrait-il reconnaître en cette œuvre le *Départ pour le marché*

du Salon de 1859, où figurèrent aussi les *Hauteurs de Suresnes* et le *Retour à la ferme*. Le *Passage du gué*, daté de 1860, est une peinture toute baignée d'une lumière chaude et dorée, diffuse et enveloppante. Une paysanne, ayant près d'elle son chien bondissant, conduit à un gué sept vaches aux pelages variés. Elle les suit sur le chemin qui borde une forêt et où, en sens inverse, s'éloigne un cavalier. A gauche, les arbres espacés laissent le regard errer sur des terrains accidentés jusqu'à un horizon éloigné. Si importants pourtant que soient ces tableaux, ils ne produisent pas la grande impression des pâturages que nous avons tant admirés tout à l'heure. Les sujets en sont anecdotiques, ils ne s'élèvent pas au-dessus d'un épisode de la vie rurale, dénué de grandeur. Le site et le mouvement des animaux peuvent présenter de l'agrément et du pittoresque; la lumière peut en être subtile et bien nuancée, l'œuvre manque de style, le sujet n'étant pas assez général. L'exécution en est savante et souple; ces œuvres datent de la dernière période de la vie de Troyon.

Il peignit parfois des sujets de chasse; le Louvre n'en possédait point avant le legs de la Collection Chauchard, qui contient deux tableaux de ce genre : Le *Garde-chasse conduisant ses chiens dans la forêt* et le *Garde-chasse arrêté près de ses chiens*, daté de 1854, qui passa par les collections Prosper Crabbe, Secrétan et Van Praet. A la différence de Decamps, Troyon nous montre des sujets de chasse sans chasseur; ce qui l'intéressait particulièrement c'était de représenter dans des bois, parmi les taillis touffus, des chiens de chasse dans des attitudes diverses. Ici, comme dans toute son œuvre, il anime ses paysages par des animaux plutôt que par des hommes. Il restera le peintre des vastes pâturages peuplés de vaches ruminantes.

Charles Jacque, membre, comme Troyon, de la colonie d'artistes de Barbizon, dont il sera même un des fondateurs et un des derniers survivants, est le peintre des troupeaux de moutons. Cet artiste ingénieux et habile, cet homme entreprenant et actif était déjà représenté au Louvre par le grand *Troupeau de moutons dans un paysage*, le soir, par temps d'orage, qui figura au Salon de 1861, en même temps que sa fameuse eau-forte, la *Bergerie*. A cette peinture unique jusqu'ici dans les collections nationales, la Collection Chauchard ajoute trois tableaux. L'un d'eux est daté de 1871, il représente quelques moutons broutant sur le sommet d'un coteau, à l'ombre de deux vieux chênes : le berger est couché à terre avec nonchalance, son chien se tient près de lui, vigilant. On peut remarquer le désordre pittoresque du troupeau, la variété des attitudes des animaux, la justesse de leur pose, qui décèlent chez l'artiste une longue observation, bien servie par une main experte. L'incessant mouvement, le changement continuel d'un troupeau de moutons broutant, est exprimé ici avec beaucoup de vérité par la très grande variété de poses des animaux.

Les deux intérieurs de bergeries qui complètent la participation de Ch. Jacque dans

le legs de M. Chauchard, — le plus grand est daté de 1881, — sont, à coup sûr, des tableaux exécutés à Barbizon, dans la grande ferme accueillante aux artistes, située à l'entrée du village. On y peut relever certains détails qui se retrouvent dans l'eau-forte du Salon de 1861, où Jacque a résumé toutes ses études antérieures, d'après nature et d'après les maîtres hollandais. Il s'efforçait autant de varier l'éclairage de ses sombres étables que la pose de ses animaux.

Dans son admiration passionnée pour la vie des champs, pour les paysans, pour les bergeries et les animaux, il avait, par des lithographies, avant ses peintures, qui toutes sont postérieures à 1845, représenté les diverses occupations rurales qu'impose chaque année aux paysans la marche des saisons. Il paraît donc avoir sur ce point devancé J.-F. Millet dont il avait été l'ami, mais dont l'intimité paraît dans la suite avoir diminué.

Issu d'une vieille famille de paysans, Millet a su nous émouvoir profondément par le simple spectacle du paysan au travail. Beaucoup, il est vrai, avaient avant lui dessiné, peint ou sculpté des hommes occupés aux différents travaux des champs : labourage, semailles ou moissons, garde, tonte ou traite des brebis, plantation ou taille des arbres, récolte des fruits; bien des anciens maîtres français avaient honoré les paysans, dès le moyen âge, en représentant leurs travaux dans les calendriers des Livres d'Heures ou sur les portails des cathédrales; mais si sensibles qu'aient été leurs yeux, si habiles que se montrent leurs mains, on trouve dans leurs œuvres plus de souci pittoresque que d'émotion. Personne après eux ne nous montrera le paysan au travail. Breughel, Téniers et van Ostade le représenteront toujours au cabaret, en liesse et souvent ivre. Lenain, au dix-septième siècle, ne le comprendra guère qu'attablé en famille, groupé, ou tout au moins interrompant son travail, pour poser, entouré de ses enfants, devant le peintre. Le Flamand Siberechts pénétrera seul parfois dans les cours de ferme dont il exprimera sincèrement l'animation. Est-il besoin de parler ici des bergeries pomponnées de Boucher, dont le caprice d'une reine voulut faire une réalité, ou des sentimentalités larmoyantes de Greuze? Qu'on le cherche bien, aucun artiste n'avait encore honoré le paysan travaillant, et donné à sa rude tâche la grandeur d'un symbole. Les personnages de Millet ne sont ni vulgaires, ni bestiaux : « J'ai évité, écrivait-il, avec une espèce d'horreur ce qui pourrait regarder vers le sentimental... Je voudrais que les êtres que je représente aient l'air voués à leur position, et qu'il soit impossible d'imaginer qu'il leur puisse venir à l'idée d'être autre chose. Gens et choses doivent toujours être là pour une fin. Je désire de mettre bien pleinement et fortement ce qui est nécessaire, car je crois qu'il vaudrait mieux que choses faiblement dites ne fussent pas dites parce qu'elles en sont comme déflorées et gâtées... »

Pourtant la vocation de Millet ne se révéla pas tout de suite, il peignit d'abord des

sujets historiques et des portraits, il exécuta même, pour atténuer sa misère, des pastiches de Boucher et de Fragonard. Le Louvre possède, de cette première période de sa carrière, le portrait de Mme Lecourtois, sa belle-sœur, peint vers 1841, au moment de son premier mariage, et acquis en 1906, et *Deux baigneuses,* grasse et forte étude, achetée à sa vente posthume, dont le catalogue indique 1848 comme date probable. Cette année-là Millet exposa au Salon deux tableaux, la *Captivité des Juifs à Babylone,* dernier sacrifice à un genre qu'il abandonnait, et un *Vanneur,* qui est le premier tableau de la série de scènes rurales, où il devait trouver l'expression définitive de son génie.

Le *Vanneur* fut remarqué par Théophile Gautier. « Le vanneur qui soulève son van de son genou déguenillé et fait monter dans l'air, au milieu d'une colonne de poussière dorée, les grains de sa corbeille, se cambre de la manière la plus magistrale. Il est d'une couleur superbe; le mouchoir rouge sur sa tête, les pièces bleues de son vêtement délabré, sont d'un caprice et d'un ragoût exquis. L'effet poudreux du grain qui s'éparpille en volant ne saurait être mieux rendu, et l'on éternue à regarder ce tableau... » La collection Thomy Thiéry avait fait entrer au Louvre l'esquisse de ce tableau qui fait partie de la Collection Chauchard. Il est étonnant que cette première œuvre porte déjà aussi fortement dans son exécution, autant que dans sa conception, la marque définitive du maître; celui-ci eut alors la chance de la vendre à Ledru-Rollin au prix de 500 francs.

La guerre civile, la misère et le choléra chassèrent Millet l'année suivante de Paris. Sur le conseil de Charles Jacque, il alla s'installer à Barbizon, qu'il ne devait plus quitter, qu'à de rares intervalles et pour de courtes durées, jusqu'à sa mort. Dans le calme et la sérénité des bois et des champs, dans ce pays de grande culture, de vastes horizons, à la lisière de la forêt fameuse, il put à loisir observer, dessiner et peindre les paysans auxquels il était si profondément uni par atavisme ancestral et par tradition familiale. Là il trouva des amis dont l'affectueuse assistance devait lui permettre de supporter toutes les détresses matérielles et morales. C'est là, on le sait, qu'il devait exécuter ses chefs-d'œuvre.

Grâce à la générosité de Mme veuve Pommery, de Mme Hartmann, de Mme Cuvelier et de Thomy Thiéry, notre musée national possédait déjà quelques œuvres très importantes du maître. En 1890, Mme Pommery lui léguait les *Glaneuses,* une des œuvres les plus puissantes de Millet. L'apparition de ce tableau au Salon de 1857 fut saluée par des hommages variés. Paul de Saint-Victor, dont les jugements étaient souvent sévères pour Millet, désigna ces paysannes comme « les Parques du paupérisme ». Edmond About comprit mieux l'intention du peintre. « Les *Glaneuses* ne font appel ni à la charité ni à la haine; elles glanent leur pain miette à miette, avec cette résignation active qui est la vertu des paysans... » En 1887, Mme veuve Hartmann donnait au Louvre le beau pay-

sage : le *Printemps,* exécuté vers 1872, où est si fortement exprimée cette lourde chaleur qui précède les forts orages. A la fin de sa vie, à peu près à la même époque que le *Printemps,* Millet peignit, lors du dernier voyage au pays natal, l'*Église de Gréville* laissée inachevée et acquise par le Louvre à sa vente posthume. Dans la dernière période de sa carrière il exécuta ainsi un certain nombre de paysages sans personnages.

Nous avons déjà parlé du *Vanneur* de la collection Thomy Thiéry, où se trouvent en outre la *Brûleuse d'herbes,* le *Fendeur de bois,* la *Lessiveuse,* les *Botteleurs* du Salon de 1850, travaillant avec frénésie, sous le rude soleil d'été, et la *Précaution maternelle,* cette précieuse peinture, pleine d'affectueuse naïveté et de naturelle simplicité. Plus récemment encore, Mme Cuvelier, fille de l'aubergiste de Barbizon, le père Ganne, qui avait autrefois si amicalement hébergé Millet et tous les artistes de son entourage, léguait au Louvre, avec trois beaux tableaux de Corot, une œuvre excellente de Millet, la *Couseuse,* appartenant à une série de peintures exécutee d'après la femme laborieuse du peintre, pendant les journées pluvieuses.

Cette suite déjà riche de tableaux de Millet va être considérablement accrue par l'entrée au Louvre de la Collection Chauchard. Nous avons dit déjà l'importance du *Vanneur* dans l'œuvre du maître. Quelques petites peintures sont d'abord à retenir. La *Tricoteuse* nous montre une jeune paysanne, en pèlerine bleue, attentivement occupée à tricoter un bas, assise à la lisière d'un bois dont deux moutons broutent les jeunes pousses. C'est un sujet que Millet a souvent représenté : Étienne Arago possédait un dessin où la jeune paysanne était tournée à gauche (*l'Art,* 1885, t. I, p. 121). La *Petite bergère* est une œuvre où, dans un cadre étroit, se résume tout le charme de ces paysanneries de Millet. La position de la jeune fille, appuyée sur son long bâton, est pleine de vérité et de grâce; on la sent attentive et vigilante près de son troupeau paissant le long d'un bois. La *Femme au puits* est un pastel clair, vigoureux et précis, que Benj. Damman grava. Millet a souvent représenté ainsi une active ménagère occupée à remplir des seaux d'eau, ou à les porter à la maison; la précision et la simplification du dessin accentuent la gravité de cette tâche journalière, qui prend par son utilité et sa simplicité un sentiment de grandeur, et qui est acceptée naturellement par la vaillante ménagère : « Dans la *Femme qui vient de puiser de l'eau,* écrivait Millet, j'ai tâché de faire que ce ne soit ni une porteuse d'eau, ni même une servante, mais la femme qui vient de puiser de l'eau pour l'usage de sa maison, pour faire la soupe à son mari et à ses enfants... » Il nous a montré dans ce pastel la cour de sa maison natale.

Les autres tableaux de Millet de la Collection Chauchard sont tous de purs chefs-d'œuvre. Le plus célèbre est l'*Angélus,* peint en 1858 et terminé l'année suivante. C'est

l'époque la plus misérable de la vie du maître. Son ami Sencier nous affirme qu'à plusieurs reprises il songea alors au suicide, mais que les idées religieuses qu'il tenait de ses parents le dissuadèrent de ce dessein. Il faut voir probablement une allusion à ces sombres pensées dans la *Mort et le bûcheron,* conservé actuellement au musée Jacobsen à Copenhague et qui fut peint à la même époque. Ne peut-on pas voir aussi un effet de cette recrudescence de ferveur religieuse à quoi, dans sa détresse, il demandait une consolation, dans ce tableau de l'*Angélus,* où deux paysans courbent la tête au son de la cloche du soir? Bien qu'ayant peint déjà au début de sa carrière, par occasion, des scènes religieuses, Millet n'avait jamais jusque-là fait exprimer à ses paysans le moindre sentiment de piété, et jamais plus il n'interrompra leur travail pour leur faire exécuter le moindre geste de sentimentalité religieuse ou autre. Pourtant ce tableau fut tout de suite très apprécié : l'architecte Feydeau l'acquit, dès 1859, au prix élevé alors de 1800 francs, tandis que *la Mort du bûcheron* était refusé cette année-là au Salon, et ce succès aurait pu engager Millet à persévérer dans cette voie fructueuse.

Nul tableau n'est aujourd'hui plus populaire que l'*Angélus,* qui passa par les collections Van Praet et John Wilson, avant d'être acquis 160 000 francs par M. Secrétan. On n'a pas encore oublié les incidents que provoqua la vente de la collection Secrétan : la dispersion de cette somptueuse galerie donna lieu à des enchères sensationnelles, parmi lesquelles le prix de 553 000 francs, obtenu par l'*Angélus,* est particulièrement notable. M. Antonin Proust s'était fait adjuger le tableau à ce prix, pour le compte du gouvernement français; mais le Parlement refusa de ratifier cette acquisition. Le tableau fut alors envoyé en Amérique, où il excita une vive curiosité. Plus tard, M. Chauchard l'acquit au prix de 800 000 francs.

Il appartient à une série d'œuvres où Millet a représenté, devant une plaine immense et unie comme une mer, un paysan ou deux se détachant vivement sur le ciel lumineux, et dominant la terre de leurs silhouettes largement et fortement dessinées. Ils prennent alors une singulière majesté, ces campagnards rustauds, au front bas, aux traits rudes, aux vêtements simples et gros, à être ainsi présentés, le haut du corps auréolé par la lumière du soir, comme les ouvriers et les maîtres de cette terre infinie où s'exerce leur incessante activité et qu'ils rendent féconde par un opiniâtre labeur. La tâche étroite et limitée du paysan semant, sarclant, déterrant des pommes de terre ou bêchant, s'étend, s'amplifie, se généralise à s'exercer sur un aussi vaste théâtre. La terre et l'homme qui la façonne ne semblent plus faire alors qu'une seule et même chose, très élevée, très grande, tant on les sent intimement unis; c'est la terre et le sol, comme animés et vivifiés par l'homme : « Quand vous peignez un tableau, écrivait Millet, que ce soit

une maison, un bois, une plaine, l'océan ou le ciel, songez toujours à la présence de l'homme, à ses affinités de joie et de souffrance avec un tel spectacle; alors une voix intime vous parlera de sa famille, de ses occupations, de ses inquiétudes, de ses prédilections; l'idée entraînera dans cette orbite l'humanité tout entière; en créant un paysage, vous penserez à l'homme; en créant un homme, vous penserez au paysage. » Nulle part Millet n'a mieux mis ces préceptes en pratique que dans les tableaux de cette série, dont le Louvre ne possédait encore aucun spécimen. Malheureusement l'*Angélus*, le plus célèbre de tous, celui pour qui Millet lui-même avait une prédilection, a subi, dès longtemps déjà, des restaurations qui ont alourdi les terrains et quelque peu désaccordé l'ensemble du tableau. Le pastel préparatoire de l'*Angélus* passa en vente publique en 1891, lors de la dispersion de la collection Rœderer; il fut alors acquis par des marchands anglais au prix de 100 000 francs; il est entré en 1906 au Musée de Glascow.

La *Bergère gardant ses moutons* profile, sur un ciel lumineux, où les rayons du soleil percent, en raies obliques, des nuées légères, sa tête délicate de fillette; ce tableau se rattache par sa disposition à cette série d'œuvres dont nous parlions à propos de l'*Angélus*. La figure simple et charmante de cette jeune bergère tricotant, absorbée par son ouvrage, est, par sa naïveté et son naturel, pleine de bonhomie et de grâce. La surveillance du troupeau n'est peut-être pas très attentive, mais ne peut-on pas laisser aux moutons leur pleine liberté dans cette plaine immense et plate; au reste, si quelque brebis s'égarait, le bon gros chien vigilant, conscient de son devoir, ne manquerait pas d'y pourvoir. Les champs qui s'étendent unis et déserts jusqu'à l'horizon, les dos laineux du troupeau, les vêtements gris et simples de la bergère sont caressés par la lumière douce et dorée du soleil qui enveloppe les choses comme d'une poussière blonde. Ce tableau, « la plus radieuse création de Millet », d'après M. Henry Marcel, fut peint en 1864 et rencontra au Salon une approbation unanime; il valut à son auteur une deuxième médaille et une flatteuse proposition d'achat par l'État au prix de 1 500 francs, qu'il dut décliner, le tableau étant déjà vendu à M. Tesse. Eugène Spuller en a donné une belle description : « Tout de suite notre imagination est saisie par cette étendue d'horizon, par ce calme des champs, vers cinq heures, en octobre, par ce ciel parsemé de nuages brillants et vivement éclairés. Sur le devant du tableau, une pauvre fille, jeune encore, travaillant à quelque tricot, se présente avec sa mine humble et douce, ses beaux yeux profonds et limpides. Elle est jeune et pourtant déjà grave; c'est une âme timide, une intelligence débile, à peine développée. Et puis, comme elle est chez elle, comme elle est de ce pays! Ces maisons que vous voyez là-bas, elle va y retourner, y prendre son repos et son sommeil... » Citons en outre cette juste appréciation

des mérites de ce tableau : « De tous les tableaux de Millet, c'est celui qui semble le mieux fait pour lui conquérir les sympathies hésitantes. Il est simple, il est charmant; un air limpide et pur enveloppe la petite fille et ses moutons, et je n'ai pas besoin de signaler aux connaisseurs le ciel de ce calme paysage, un ciel tendre, rosé, fait de poésie et de lumière. » (Paul Mantz, *Gazette des Beaux-Arts,* 1867, t. II, p. 328.)

Millet a toujours représenté avec la plus délicate émotion ces filles des champs et de la campagne, ces paysannes absorbées dans leur ouvrage, tricotant, filant ou cousant, sachant utiliser les répits que leur laissent la garde des troupeaux aux champs ou les veillées du soir en hiver.

Outre la *Tricoteuse* que nous avons déjà signalée, la Collection Chauchard nous montre dans ce genre une grande *Fileuse* gardant des chèvres, exécutée par Millet pendant un voyage en Auvergne, en 1866, lorsqu'il dut accompagner à Vichy la dévouée compagne de sa vie. Il nous montre la jeune paysanne assise de face, les jambes croisées; ses formes solides et souples s'accusent sous le vêtement étroit et simple; un chapeau de paille abrite son visage du soleil; elle file le chanvre d'un geste gracieux, laissant errer autour d'elle ses chèvres agiles. Tout le haut de son corps se détache vivement sur un ciel très lumineux, auréolant les contours, éclairant par reflets les ombres et donnant à cette gracieuse silhouette comme une surnaturelle majesté. La justesse et le naturel du mouvement de ses bras, de ses mains, de son attitude, lui donnent une élégance pleine de charme. L'exécution est libre et forte, les colorations sont délicatement nuancées, elles semblent faire pressentir déjà les conquêtes prochaines des impressionnistes. Aussi nous ne doutons pas que ce tableau, peu connu jusqu'ici et dont nous avons vainement cherché la trace dans les livrets de Salons, ou les catalogues de vente, mais qui paraît avoir été utilisé, comme étude, dans la *Bergère filant* gravée par Brunet-Debaines, aujourd'hui conservée dans la collection de Mme Potter Palmer, ne conquière vite, dès qu'il sera exposé au Louvre, de nombreux admirateurs.

Le *Parc à moutons au clair de lune* est un délicat et précieux tableau. La mystérieuse grandeur des nuits que la lune éclaire est exprimée ici avec une singulière délicatesse. Avec quelle émotion est représentée cette subtile gradation de l'ombre s'étendant sur la vaste plaine, et quelle observation précise des valeurs dans la distribution de cette lumière pâle, qui glisse à peine sur la surface des choses! Le ciel est à demi obscurci par des nuées légères, on est impressionné par la grandeur simple et vraie de ce petit tableau, qui exprime si justement et avec tant de force cet admirable spectacle des claires nuits d'été. Millet traita deux fois ce sujet qui l'inspirait si heureusement. Dans ce tableau, comme dans la *Fileuse* et la *Bergère gardant ses moutons,* nous pouvons mesurer

tout ce que l'école moderne doit à Millet pour la manière dont il sait envelopper dans une atmosphère de lumière ou d'ombre les figures et les choses, pour la force expressive de son dessin généralisateur, simplifiant les formes et accentuant les volumes, pour son observation précise des valeurs. Quelques contemporains, nous l'avons vu, et non des moindres, surent dès longtemps apprécier les mérites de ce maître, mais on ne comprend plus, aujourd'hui, que cet art si simple, si noble, si grand ait pu soulever tant de tempêtes et rencontrer pour s'imposer une si longue et si opiniâtre résistance. Au reste n'en est-il pas de même pour tous ces artistes que la Collection Chauchard nous a donné l'occasion d'étudier ici? Nous ne voyons plus ce qu'un tableau de Daubigny ou de Rousseau, de Corot ou de Millet renferme de révolutionnaire et d'agressif. L'art de ces maîtres, basé sur l'observation délicate et la sincérité, nous paraît bien calme et nullement combatif. Fallait-il donc que l'art de leurs adversaires soit conventionnel et factice pour se sentir troublé, menacé de mort par cette recherche si simple et si honnête, cette expression si haute et si noble de la nature et de la vérité!

GRAVURES

CATALOGUE DES PEINTURES

DE LA

COLLECTION CHAUCHARD

Les astérisques indiquent les œuvres reproduites dans cet ouvrage.

CONSTANT (Benjamin).

Paris 1845-1902

PORTRAIT DE MONSIEUR CHAUCHARD.

Toile. Haut., 1,31; Larg., 0,98.

Signé en haut, à gauche : BENJAMIN CONSTANT, 1896.
Salon de 1897 (n° 121).

COROT (Jean-Baptiste-Camille).

Paris 1796-1875.

*NYMPHE DÉSARMANT L'AMOUR.

Toile. Haut., 0,77; Larg., 0,57.

Signé en bas, à gauche : COROT.
Salon de 1857 (n° 594).
Cat. Moreau-Nélaton, n° 1100.

*LA DANSE DES NYMPHES.

Toile. Haut., 0,49; Larg., 0,78.

Signé en bas, à gauche : COROT.
Réplique du tableau du Louvre, n° 138, avec variantes.
Exposition centennale 1889 (n° 185).
Cat. Moreau-Nélaton, n° 1629

*LES CHEVRIERS DES ILES BORROMÉES.

Toile. Haut., 0,59; Larg. 0,79.

Signé en bas, à gauche : COROT.
Exposition de l'École des Beaux-Arts 1875 (n° 200).
Gravé à l'eau-forte par CH. BAUVERIE
Cat. Moreau-Nélaton, n° 1731.

CHEVRIER JOUANT DE LA FLUTE DANS UNE CLAIRIÈRE.

Toile. Haut., 1,01; Larg., 0,82.

Signé en bas, à gauche : COROT.
Salon de 1857 (n° 596).
Exposition de l'École des Beaux-Arts 1875 (n° 34).
Gravé à l'eau-forte par GREUX.
Cat. Moreau-Nélaton, n° 1069.

LA DANSE DES BERGÈRES — SOUVENIR D'ARLEUX.

Toile. Haut., 0,64; Larg., 0,82.

Signé en bas, à gauche : COROT.
Cat. Moreau-Nélaton, n° 2031.

*PRÈS ARRAS — LES BUCHERONNES.

Toile. Haut., 0,90; Larg , 1,15

Signé en bas, à droite : COROT.
Salon de 1872 (n° 390).
Lithographié par PIRODON.
Cat. Moreau-Nélaton, n° 2039

*LE CHARIOT (SOUVENIR DE MARCOUSSIS).

Toile. Haut , 0,98, Larg , 1,30.

Signé en bas, à droite : COROT.
Exposition universelle 1855 (n° 2792).
Exposition centennale 1889 (n° 164).
Cat. Moreau-Nélaton, n° 1101.

LE PATRE DEVANT L'ÉTANG.

Bois. Haut , 0,27; Larg , 0,41.

Signé en bas, à gauche : COROT
Cat Moreau-Nélaton, n° 1965.

LE PÊCHEUR EN BARQUE SUR L'ÉTANG.

Toile. Haut., 0,29; Larg , 0,49.

Signé en bas, à gauche : COROT.
Exposition des Cent chefs-d'œuvre 1883, (n° 10).
Gravé à l'eau-forte par KŒPPING
Cat. Moreau-Nélaton, n° 1125

*LA CLAIRIÈRE AU LEVER DU JOUR.

Toile. Haut., 0,61; Larg., 0,75

Signé en bas, à gauche : COROT.
Exposition universelle 1867 (n° 165)
Exposition centennale 1889 (n° 183)
Cat. Moreau-Nélaton, n° 1639.

*LE PASSAGE DU GUÉ.

Toile Haut., 1m; Larg , 1,36.

Signé en bas, à droite : COROT.
Salon de 1868 (n° 588).
Exposition centennale 1889 (n° 176)
Gravé à l'eau-forte par MOREL-LAMY, par LAGUILLERMIE et par GREUX
Cat. Moreau-Nélaton, n° 1642

LE BATELIER.

Toile. Haut., 0,64; Larg , 0,50.

Signé en bas, à gauche : COROT
Cat. Moreau-Nélaton, n° 1733

LA LEVÉE DES FILETS.

Toile. Haut., 0,66; Larg., 0,83

Signé en bas, à gauche : COROT 1871
Cat. Moreau-Nélaton, n° 2376.

LES MARÉCAGES A LA TOUR CARRÉE.

Toile. Haut., 0,35; Larg., 0,52

Signé en bas, à droite : COROT.
Exposition de l'École des Beaux-Arts 1875 (n° 80).
Cat. Moreau-Nélaton, n° 2384.

*LE MOULIN DE SAINT-NICOLAS-LEZ-ARRAS.

Toile. Haut., 0,66; Larg , 0,82.

Signé en bas, à droite : COROT.
Exposition des Maîtres du siècle 1886 (n° 50)
Gravé à l'eau-forte par Martial POTÉMONT.
Cat. Moreau-Nélaton, n° 2184.

*LE CATALPA. — SOUVENIR DE VILLE-D'AVRAY.

Toile. Haut., 0,94; Larg 1,34

Signé en bas, à droite : COROT.
Daté en bas, à gauche : 1869
Salon de 1869 (n° 549)
Gravé à l'eau-forte par MONGIN.
Lithographié par Émile VERNIER
Gravé sur zinc par PIRODON.
Cat. Moreau-Nélaton, n° 1643.

SOUVENIR DES LANDES.

Toile Haut , 0,44; Larg., 0,69

Signé en bas, à droite : COROT

*LA CLAIRIÈRE. — SOUVENIR DE VILLE-D'AVRAY.

Toile. Haut., 1m; Larg., 1,35.

Signé en bas, à gauche : COROT.
Salon de 1872 (n° 389).
Exposition de l'École des Beaux-Arts 1875 (n° 60).
Exposition des Maîtres du siècle 1886 (n° 34).
Gravé à l'eau-forte par DESBROSSES.
Cat Moreau-Nélaton, n° 2038.

*L'ÉTANG DE VILLE-D'AVRAY.

Toile. Haut., 0,51; Larg., 1,01

Signé en bas, à gauche : COROT.

*LE PONT DE PALLUEL.

Toile Haut , 0,58; Larg., 0,81.

Signé en bas, à droite : COROT.

LA ROUTE.

Toile Haut., 0,41; Larg., 0,57.

Signé en bas, à gauche : COROT.

*UNE SOIRÉE.

Toile. Haut., 0,52; Larg , 0,74

Signé en bas, à droite : COROT.
Exposition universelle 1855 (n° 2796)
Cat. Moreau-Nélaton, n° 1066.

LE REPOS SOUS LES SAULES.

Toile. Haut., 0,43; Larg , 0,61

Signé en bas, à droite : COROT.
Cat. Moreau-Nélaton, n° 1914

LES SAULES.

Toile. Haut., 0,46; Larg , 0,62

Signé en bas, à droite : COROT
Cat. Moreau-Nélaton, n° 864

*LE MATIN.

Toile. Haut., 1,10; Larg , 1,15

Signé en bas, à droite : COROT.

*LE SOIR

Toile. Haut., 1,08; Larg , 1,16

Signé en bas, à droite : COROT

DAUBIGNY (Charles-François).

Paris 1817-1878

*GARDEUSE DE DINDONS.

Bois. Haut., 0,26; Larg., 0,42.

Signé en bas, à droite : DAUBIGNY 1858.

*LES LAVEUSES, EFFET DE SOLEIL COUCHANT.

Toile Haut., 0,43; Larg , 0,90.

Signé en bas, à droite : DAUBIGNY 1859.

SOLEIL COUCHANT SUR L'OISE.

Bois. Haut., 0,39; Larg., 0,67.

Signé en bas, à droite : DAUBIGNY 1865.

*LA MARE AU CLAIR.

Bois. Haut., 0,59; Larg., 0,38.

Signé en bas, à gauche : DAUBIGNY 1870.

BORDS DE L'OISE.

Bois. Haut., 0,35; Larg., 0,58.

Signé en bas, à droite : DAUBIGNY 1873.

LA SEINE A BEZONS.

Bois Haut., 0,36; Larg., 0,57.

Signé en bas, à gauche : DAUBIGNY

LA VALLÉE D'ARQUES.

Bois. Haut., 0,39; Larg., 0,68.

Signé en bas, à droite : DAUBIGNY

DECAMPS (Alexandre-Gabriel).

Paris 1803-Fontainebleau 1860

LE VIEUX MARCHAND.

Toile. Haut., 0,36; Larg., 0,28.

Signé en bas, à gauche : DECAMPS 1844

*LE CHRIST AU PRÉTOIRE.

Toile. Haut., 1 435; Larg., 1,05.

Signé en bas, à gauche : DECAMPS 47
Lithographié par SIROUY.
Cat. Adolphe Moreau, p. 191

*LE MARCHAND D'ORANGES.

Toile. Haut., 0,49; Larg., 0,68

Signé en bas, à gauche : DECAMPS
Cat. Adolphe Moreau, p. 204

INTÉRIEUR DE COUR RUSTIQUE.

Bois. Haut., 0,79; Larg., 0,57.

Signé à droite, sur une pierre : DECAMPS
Cat. Adolphe Moreau, p. 274.

DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène).

Charenton 1798-Paris 1863.

*LA CHASSE AU TIGRE.

Toile. Haut., 0,74; Larg., 0,92.

Signé en bas, à droite : EUG. DELACROIX 1854
Exposition centennale 1889 (n° 254)
Cat. Adolphe Moreau, p. 278
Cat Alfred Robaut, n° 1081.

LE PUMA.

Bois. Haut., 0,42; Larg., 0,31.

Signé en bas, à droite : EUG DELACROIX
Cat Alfred Robaut, n° 1390 (Lionne guettant une proie).

DIAZ DE LA PENA (Narcisse).

Bordeaux 1809-Menton 1876

*LE PUITS. NYMPHES ET AMOURS.

Toile, Haut., 0,36; Larg., 0,25

Signé en bas, à gauche : N. DIAZ 50

NYMPHE CARESSANT L'AMOUR.

Bois. Haut., 0,37; Larg., 0,21

Signé en bas, à gauche : N. DIAZ 55.

*LES CARESSES DE L'AMOUR.

Bois. Haut., 0,47; Larg , 0,31.

Signé en bas, à gauche : N. DIAZ 57
Gravé par CHARLES.

LE MALÉFICE.

Bois. Haut , 0,45, Larg., 0.33

Signé en bas, à gauche N DIAZ 63
Salon de 1844 (n° 554), même sujet

NYMPHE ENDORMIE.

Bois. Haut., 0,23; Larg , 0,29

Signé en bas, à gauche : N DIAZ
Exposition universelle 1855 (n° 2978), même sujet.

LA MAGICIENNE.

Bois, Haut., 0,33; Larg., 0,22

Signé en bas, à gauche : N DIAZ
Salon de 1846 (n° 541), même sujet

NYMPHE RÉPRIMANDANT L'AMOUR.

Toile Haut., 0,33; Larg., 0,18

Signé en bas, à gauche : N. DIAZ.
Gravé par LOUSTREL.

*VACHES DANS LA FORÊT.

Toile. Haut., 0,71, Larg., 1,30

Signé en bas, à gauche : N. DIAZ 1846
Lithographié par MOUILLERON.

MARE SOUS LES CHÊNES.

Toile. Haut., 0,46; Larg., 0,66.

Signé en bas, à gauche : N. DIAZ 57
Salon de 1859 (n° 893).

*LES HAUTEURS DU JEAN DE PARIS. — FORÊT DE FONTAINEBLEAU.

Toile. Haut., 0,84; Larg., 1,06

Signé en bas, à droite : N. DIAZ 67.

LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU.

Toile. Haut., 0,84: Larg., 1,07.

Signé en bas, à droite : N. DIAZ 68
Gravé à l'eau-forte par GREUX.

*LE BRACONNIER.

Toile. Haut., 0,805; Larg., 1,06

Signé en bas, à droite : N. DIAZ 1869

*LISIÈRE DE FORÊT.

Bois. Haut., 0,72; Larg , 0.99

Signé en bas, à gauche : N. DIAZ 71

LA MARE AU GAMIN AGENOUILLÉ.

Bois. Haut , 0,40 ; Larg., 0,55.

Signé en bas, à gauche : N. DIAZ.

LA ROUTE SOUS BOIS.

Bois. Haut., 0,24 ; Larg., 0,32.

Signé en bas, à gauche : N. DIAZ.

DUPRÉ (Jules).

Nantes 1812-L'Isle-Adam 1889

*LA VANNE.

Toile. Haut., 0,51 ; Larg., 0,70.

Signé en bas, à gauche : JULES DUPRÉ.
Exposition universelle 1867 (n° 232).

*LA MARE AUX CHÊNES.

Toile. Haut., 1,02 ; Larg., 0,83.

Signé en bas, à gauche : JULES DUPRÉ.
Gravé à l'eau-forte par GREUX

*LE CHÊNE.

Toile. Haut., 0,61 ; Larg., 0,74.

Signé en bas, à gauche : JULES DUPRÉ.

LE BERGER. — SOLEIL COUCHANT.

Toile Haut., 0,37 ; Larg., 0,63.

Signé en bas, à gauche : JULES DUPRÉ.

LE CHEMIN DE LA FERME.

Toile. Haut., 0,31 ; Larg , 0,54.

Signé en bas, à droite : JULES DUPRÉ

LA MARE PRÈS DU MOULIN.

Bois. Haut., 0,32 ; Larg., 0,41.

Signé en bas, à droite : JULES DUPRÉ.

FROMENTIN (Eugène).

La Rochelle 1820-1876

*HALTE DE CAVALIERS ARABES.

Toile. Haut., 0,55 ; Larg., 0,66.

Signé en bas, à gauche : EUG. FROMENTIN 68.

LA FANTASIA.

Toile. Haut., 1,04 ; Larg., 1,44.

Signé en bas, à gauche : EUG. FROMENTIN
Daté en bas, à droite : 1869.
Salon de 1869 (n° 982).
Exposition des Cent chefs-d'œuvre 1883 (n° 45)
Exposition centennale 1889 (n° 358)

HENNER (Jean-Jacques).

Bremwiller 1829-Paris 1905.

LA LISEUSE.

Toile. Haut., 0,94 ; Larg , 1,23.

Signé en bas, à gauche : J.-J. HENNER

ISABEY (Eugène).

Paris 1804-Lagny 1886

ARRIVÉE DU DUC D'ALBE A ROTTERDAM.

Toile. Haut., 0,93 ; Larg., 1,43.

Signé en bas, à gauche : E. ISABEY 1844

L'EMPRISONNEMENT.

Toile. Haut., 0,51 ; Larg., 0,67.

Signé en bas, à droite : E. ISABEY 58

LE MARIAGE ROYAL.

Bois Haut., 1,05; Larg., 0,81.

Signé en bas, à droite : E. ISABEY 1866.

*LE DÉJEUNER DE LA REINE.

Toile. Haut., 0,90; Larg., 0,79.

Signé en bas, à gauche : E. ISABEY

*LA SORTIE DE L'ÉGLISE.

Toile. Haut., 0,49; Larg., 0,36.

Signé en bas, à droite : E. ISABEY

JACQUE (Charles).

Paris 1813-1894.

*MOUTONS AU PATURAGE.

Toile. Haut., 0,76; Larg., 0,64.

Signé en bas, à gauche : CH. JACQUE 71

*LA GRANDE BERGERIE.

Toile. Haut., 1m; Larg., 1,56.

Signé en bas, à gauche : CH. JACQUE 1881.

LA PETITE BERGERIE. — PAYSANNE ARRANGEANT LES RATELIERS.

Toile. Haut , 0,47; Larg., 0,68.

Signé en bas, à droite : CH. JACQUE.

MEISSONIER (Ernest).

Lyon 1815-Paris 1891

*L'HOMME A L'ÉPÉE.

Toile. Haut., 0,34; Larg., 0,21.

Signé en bas, à gauche : E MEISSONIER 1851.

Salon de 1852 (n° 896).

Exposition Meissonier 1884 (n° 893).

Exposition Meissonier 1893 (n° 893)

*LE RIEUR.

Bois, Haut., 0,20; Larg., 0,13

Signé en bas, à gauche : E. MEISSONIER 1865

Exposition Meissonier 1884 (n° 69).

Exposition Meissonier 1893 (n° 901)

Gravé à l'eau-forte par CHAMPOLLION

*GENTILHOMME LOUIS XIII.

Bois. Haut , 0,26; Larg., 0,13.

Signé en bas, à droite : E. M 1874

Exposition Meissonier 1893 (n° 121)

Gravé à l'eau-forte par E. ABOT.

*GENTILHOMME FRISANT SA MOUSTACHE.

Bois Haut., 0,22; Larg., 0,16

Signé en bas, à gauche : E. MEISSONIER 1880

Exposition Meissonier 1884 (n° 106).

Exposition Meissonier 1893 (n° 904).

*AU CABARET.

Bois. Haut., 0,22; Larg., 0,17

Signé en bas, à gauche : E. M.

Exposition Meissonier 1893 (n° 26).

*LES AMATEURS DE PEINTURE.

Bois. Haut., 0,35; Larg., 0,28.

Signé en bas, à droite : E. MEISSONIER 1860.

Salon de 1861 (n° 2187)

Exposition des Cent chefs-d'œuvre 1883, (n° 67)

Exposition Meissonier 1884 (n° 53)

Exposition Meissonier 1893 (n° 899)

*LA CONFIDENCE.

Bois. Haut., 0,33; Larg., 0,42.

Signé en bas, à droite : E. MEISSONIER 1857.

Salon de 1857 (n° 1883).

Exposition Meissonier 1884 (n° 32)

Exposition Meissonier 1893 (n° 897).

Gravé à l'eau-forte par CHAMPOLLION

*LE DESSINATEUR.

Bois. Haut., 0,21; Larg., 0,14.

Signé au fond, sur le mur : E. MEISSONIER A POISSY; puis : M. DIDIER RUE DE HANOVRE

Exposition universelle 1855 (n° 5060).
Exposition Meissonier 1884 (n° 128)
Exposition Meissonier 1893 (n° 896).
Gravé par MAUCHON.

*LE LISEUR BLANC.

Bois. Haut., 0,22; Larg , 0,16.

Signé en bas, à droite : E. MEISSONIER 1857.

Exposition Meissonier 1884 (n° 31).
Exposition Meissonier 1893 (n° 895)

*LE LISEUR NOIR.

Bois Haut., 0,26; Larg , 0,18.

Signé en bas, à gauche : E. MEISSONIER 1853.

Exposition Meissonier 1884 (n° 20)
Exposition Meissonier 1893 (n° 894)

LE FUMEUR.

Bois. Haut., 0,14; Larg., 0,10

Signé en bas, à droite : E. MEISSONIER 1857.

Exposition Meissonier 1884 (n° 35).
Exposition Meissonier 1893 (n° 902)
Gravé à l'eau-forte par Ch. COURTRY.

*AU TOURNE-BRIDE.

Bois Haut., 0,17; Larg., 0,22

Signé en bas, à gauche : E. MEISSONIER 1860.

Exposition des Cent chefs-d'œuvre 1883, (n° 61)
Exposition Meissonier 1893 (n° 900)

*L'AUBERGE DU PONT DE POISSY.

Bois. Haut., 0,57; Larg., 0,46

Signé en bas, à gauche : E. MEISSONIER
Exposition universelle 1889 (n° 1018).
Exposition Meissonier 1893 (n° 898).

*1814. — CAMPAGNE DE FRANCE.

Bois. Haut., 0,50; Larg., 0,77

Signé en bas, à droite : E. MEISSONIER 1864

Salon de 1864 (n° 1328 bis).
Exposition universelle 1867 (n° 453).
Exposition Meissonier 1884 (n° 63).
Exposition centennale 1889 (n° 502)
Exposition Meissonier 1893 (n° 892).

*PETIT POSTE DE GRAND'GARDE.

Bois. Haut., 0,26; Larg., 0,38.

Signé en bas, à droite : E. MEISSONIER 1869.

Exposition universelle de 1878 (n° 631).
Exposition Meissonier 1893 (n° 903).
Gravé à l'eau-forte par LALAUZE.

*LE CHEVAL DE L'ORDONNANCE.

Toile Haut., 0,45; Larg., 0,31

Signé en bas, à droite : E. M.
Exposition Meissonier 1893 (n° 93)
Gravé à l'eau-forte par LALAUZE

LE MARÉCHAL LANNES.

Bois Haut., 0,34; Larg., 0,17.

Signé en bas, à droite : E M.

Étude pour le « 1807 » (au Metropolitan Museum de New-York).

Exposition Meissonier 1893 (n° 75).
Gravé à l'eau-forte par KRATKÉ.

LE MARÉCHAL BESSIÈRES.

Bois. Haut., 0,34; Larg , 8,17

Signé en bas, à gauche : E. M.

Étude pour le « 1807 » (au Metropolitan Museum de New-York).

Exposition Meissonier 1893 (n° 76).

LIEUTENANT DE CUIRASSIERS.

Bois. Haut., 0,30; Larg., 0,23

Signé en bas, à gauche : E. M.

Étude pour le « 1805 » (au château de Chantilly).

Exposition Meissonier 1893 (n° 129).
Gravé à l'eau-forte par KRATKÉ.

*DRAGON EN VEDETTE.

Toile Haut., 1,15; Larg., 0,94.

Signé en bas, à droite : E. M.
Exposition Meissonier 1884 (n° 132)
Exposition Meissonier 1893 (n° 142).

DRAGON EN VEDETTE.

Toile. Haut., 0,37; Larg , 0,27.

Signé en bas, à gauche : E M
Exposition Meissonier 1893 (n° 159)
Gravé à l'eau-forte par KRATKÉ.

DRAGON AU REPOS.

Toile. Haut , 0,31 ; Larg , 0,24.

Signé en bas, à gauche : E. M
Étude pour « Les deux amis ».
Exposition Meissonier 1893 (n° 181).

DRAGON A CHEVAL.

Bois. Haut., 0,26; Larg., 0,18.

Signé en bas, à droite : E. M.
Exposition Meissonier 1893 (n° 70).
Gravé à l'eau-forte par FAIVRE.

DRAGON EN VEDETTE.

Bois Haut , 0,235; Larg., 0,17.

Signé en bas, à droite : E. M
Exposition Meissonier 1893 (n° 163)

LE GRENADIER EN FACTION.

Bois. Haut., 0,24; Larg , 0,12

Étude pour les « Ordonnances » de la collection Thomy Thiéry.
Exposition Meissonier 1853 (n° 111)
Gravé à l'eau-forte par LALAUZE.

ANTIBES.

Toile. Haut., 0,46; Larg., 0,76.

Signé en bas, à gauche : E. MEISSONIER 1868 ANTIBES.
Exposition universelle 1878 (n° 627)
Exposition Meissonier 1893 (n° 82).

MILLET (Jean-François).

Gréville 1814-Barbizon 1875.

*LE VANNEUR.

Bois. Haut , 0,81 ; Larg , 0,59

Signé en bas, à droite : J.-F. MILLET
Salon de 1848 (n° 3341)
Exposition Millet, 1887 (n° 23)

*L'ANGÉLUS.

Toile. Haut , 0,55, Larg., 0,655

Signé en bas, à droite : J.-F. MILLET
Exposition universelle 1867 (n° 480)
Exposition Millet, 1887 (n° 20)
Gravé à l'eau-forte par WALTNER
Lithographié par Émile VERNIER (Chalcographie du Louvre).

*LA BERGÈRE GARDANT SES MOUTONS.

Toile Haut., 0,81 ; Larg., 1,01

Signé en bas, à droite : J.-F. MILLET
Salon de 1864 (n° 1362).
Exposition universelle 1867 (n° 475)
Exposition Millet, 1887 (n° 30).

*LE PARC A MOUTONS. — CLAIR DE LUNE.

Bois. Haut , 0,40; Larg , 0,57

Signé en bas, à droite : J.-F. MILLET

Exposition des Alsaciens-Lorrains 1885 (n° 348).
Exposition Millet, 1887 (n° 60).
Exposition centennale 1889 (n° 525)
Exposition des Cent chefs-d'œuvre 1883 (n° 69)
Gravé dans SENSIER, p. 168

*LA FILEUSE. — CHEVRIÈRE AUVERGNATE.

Toile Haut , 0,92 ; Larg., 0,74

Signé en bas, à droite : J.-F. MILLET
Exposition Millet, 1887 (n° 89)

*LA PETITE BERGÈRE.

Toile Haut., 0,33 ; Larg , 0,24

Signé en bas, à gauche : J.-F MILLET

*LA TRICOTEUSE.

Bois Haut , 0,395; Larg., 0,305

Signé en bas, à droite : J.-F. MILLET.

*LA FEMME AU PUITS.

Pastel. Haut., 0,44; Larg., 0,35

Signé en bas, à droite : J.-F. MILLET
Exposition Millet 1887 (n° 78).
Héliogravure sur verre par MILLET.
Gravé à l'eau-forte par B. DAMMAN

ROUSSEAU (Théodore).

Paris 1812-Barbizon 1867.

*AVENUE DE LA FORÊT DE L'ISLE-ADAM.

Toile. Haut , 1,01 ; Larg , 0,82.

Signé en bas, à gauche : TH. ROUSSEAU 1849
Salon de 1849 (n° 1778).
Exposition universelle 1855 (n° 3929).

*LA MARE AU PIED DU COTEAU.

Bois. Haut., 0,38; Larg., 0,525.

Signé en bas, à gauche : TH. ROUSSEAU
Exposition du Cercle des Arts 1867 (n° 49).

LA MARE; CIEL ORAGEUX.

Bois. Haut., 0,23; Larg., 0,31

Signé en bas, à droite : TH. ROUSSEAU.

*LA MARE AU CHÊNE.

Bois. Haut., 0,42; Larg., 0,62

Signé en bas, à droite : TH. ROUSSEAU.

*LA PASSERELLE.

Bois. Haut., 0,38; Larg , 0,54.

Signé en bas, à droite : TH. ROUSSEAU.

*LA CHARRETTE. — CARREFOUR DE LA REINE BLANCHE AU BAS-BRÉAU.

Bois. Haut., 0,27; Larg., 0,53

Signé en bas, à droite : TH. ROUSSEAU
Exposition du Cercle des Arts 1867 (n° 101).

LA ROUTE DANS LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU; EFFET D'ORAGE.

Toile. Haut., 0,31; Larg., 0,51

Signé en bas, à droite : TH. ROUSSEAU.

*LA MARE PRÈS DE LA ROUTE DANS LE BERRY.

Bois Haut., 0,35; Larg., 0,54

Signé en bas, à gauche : TH. ROUSSEAU.

ROYBET (Ferdinand).

Uzès 1840

LE FUMEUR.

Bois. Haut., 0,82; Larg , 0,65

Signé en haut, à gauche : F. ROYBET.

TROYON (Constant).

Sèvres 1810-Paris 1865

*BERGER RAMENANT SON TROUPEAU.

Bois. Haut., 0,46; Larg , 0,36

Signé en bas, à gauche : C. TROYON 1849
Gravé à l'eau-forte par LAGUILLERMIE.

*VACHES BUVANT A UNE MARE.

Bois. Haut., 0,41; Larg., 0,33.

Signé en bas, à gauche : C. TROYON 1853.

*LE PATURAGE A LA GARDEUSE D'OIES.

Toile Haut., 0,80; Larg , 1,17

Signé en bas, à gauche : C. TROYON 1854
Gravé à l'eau-forte par COURTRY.

*LE GARDE-CHASSE ARRÊTÉ PRÈS DE SES CHIENS.

Toile. Haut., 1,17; Larg., 0,90

Signé en bas, à gauche : C. TROYON 1854.

*LES BŒUFS ALLANT AU LABOUR.

Toile. Haut., 0,60; Larg., 0,90.

Signé en bas, à gauche : C. TROYON.
Esquisse du tableau exposé au Salon de 1855 (au Musée du Louvre).
Exposition des Alsaciens-Lorrains 1885 (n° 465).
Exposition centennale 1889 (n° 636)
Gravé à l'eau-forte par COURTRY.

*LA VACHE BLANCHE AU PATURAGE.
Toile Haut., 0,74; Larg , 0,92
Signé en bas, à gauche : C. TROYON 1856.
Exposition centennale 1889 (n° 627)

*LA MARE AUX CANARDS.
Toile Haut., 0,58; Larg., o 82
Signé en bas, à gauche : C. TROYON 1856.

*LA VACHE BLANCHE QUI SE GRATTE.
Toile Haut , 1,13; Larg , 1,46.
Signé en bas, à gauche : C. TROYON.
Salon de 1859 (n° 2094)

*LE PASSAGE DU GUÉ.
Toile. Haut., 1m; Larg., 1,31.
Signé en bas, à gauche : C TROYON 1860.
Exposition des Cent chefs-d'œuvre 1883 (n° 93)

EN ROUTE POUR LE MARCHÉ.
Bois Haut., 0,40; Larg., 0,32.
Signé en bas, à gauche : C. TROYON.

LE GARDE-CHASSE CONDUISANT UN RELAIS.
Toile Haut., 0,74; Larg., 0,93.
Signé en bas, à gauche : C. TROYON.

*LE RETOUR A LA FERME.
Toile. Haut., 0,38; Larg , 0,60
Signé en bas, à gauche : C TROYON

*VACHES AU REPOS.
Toile. Haut., 0,39; Larg., 0,56
Signé en bas, à gauche : C. TROYON

*LE RETOUR DU MARCHÉ.
Toile. Haut., 0,98; Larg , 1,31
Signé en bas, à gauche : C. TROYON.

LA VACHE ROUSSE BROUTANT.
Toile. Haut , 0,82; Larg., 1,01
Signé en bas, à gauche : C. TROYON.

*PATURAGE. VALLÉE DE LA TOUQUES.
Toile Haut , 0,73; Larg , 0,94
Signé en bas, à gauche : C. TROYON.

*LE TAUREAU.
Toile. Haut., 0,92; Larg , 0,73
Signé en bas, à gauche : C. TROYON.

LE PATURAGE.
Toile Haut., 0,68; Larg , 0,94
Signé en bas, à gauche : C. TROYON.

ZIEM (Félix).

CONSTANTINOPLE. — UN CAIQUE.
Bois Haut., 0,54; Larg , 0,90
Signé en bas, à gauche : ZIEM.

VENISE. — LE PALAIS DUCAL.
Toile. Haut., 0,55; Larg., 0,86
Signé en bas, à droite : ZIEM.

L'EMBARCADÈRE DU PALAIS DUCAL.
Toile. Haut., 0,69; Larg , 1,08
Signé en bas, à gauche : ZIEM

LA GIUDECCA.
Toile. Haut., 0,56; Larg., 0,90.
Signé en bas, à gauche : ZIEM.

GONDOLE SUR LE GRAND CANAL.
Bois. Haut., 0,54; Larg , 0,80
Signé en bas, à droite : ZIEM.

BARQUE A VENISE, LE SOIR.
Bois. Haut., 0,54; Larg , 0,80
Signé en bas, à gauche : ZIEM.

GRAND VOILIER EN VUE DE VENISE.
Toile Haut., 0,69; Larg., 1,10
Signé en bas, à gauche : ZIEM.

DESSIN

MOREAU LE JEUNE (Jean-Michel MOREAU, dit).

Paris 1741-1814.

*REVUE PASSÉE PAR LOUIS XV A LA PLAINE DES SABLONS.

Plume et encre de Chine Haut., 0,35; Larg., 0,74

Signé en bas, à droite : J.-M. MOREAU LE JEUNE 1769
Salon de 1781 (n° 301)
Exposition des dessins de maîtres anciens 1879 (n° 623)
Gravé par MALBESTE

COROT

Nymphe désarmant l'Amour

COROT

Nymphe désarmant l'Amour

COROT

La Danse des Nymphes

COROT

La Danse des Nymphes

COROT

Les Chevriers des Iles Borromées

COROT

Les Chevriers des Iles Borromées

COROT

Près Arras. Les Bûcheronnes

COROT

Près Arras. Les Bûcheronnes

COROT

Le Chariot. Souvenir de Marcoussis

COROT

Le Chariot. Souvenir de Marcoussis

COROT

La Clairière au lever du jour

COROT

La Clairière au lever du jour

COROT

Le Passage du Gué

COROT

Le Passage du Gué

COROT

Le Moulin de Saint-Nicolas-lez-Arras

COROT

Le Moulin de Saint-Nicolas-lez-Arras

COROT

Le Catalpa. Souvenir de Ville-d'Avray

COROT

Le Catalpa. Souvenir de Ville-d'Avray

COROT

La Clairière. Souvenir de Ville-d'Avray

COROT

La Clairière. Souvenir de Ville-d'Avray

COROT

L'Étang de Ville-d'Avray

COROT

L'Étang de Ville-d'Avray

COROT

Le Pont de Palluel

COROT

Le Pont de Pallud

COROT

COROT

Une Soirée

COROT

L'ne Soirée

COROT

Le Matin

COROT

Le Matin

43

COROT

Le Soir

COROT

Le Soir

DAUBIGNY

Gardeuse de dindons

DAUBIGNY

Gardeuse de dindons

DAUBIGNY

Les Laveuses, effet de soleil couchant

DAUBIGNY

Les Laveuses, effet de soleil couchant

DAUBIGNY

La Mare au clair

DAUBIGNY

La Mare au clair

DECAMPS

Le Christ au prétoire

DECLARIS

Le Christ au prétoire

DECAMPS

Le Marchand d'oranges

DECAMPS

Le Marchand d'oranges

DELACROIX

La Chasse au tigre

DELACROIX

La Chasse au tigre

DIAZ

Le Puits. Nymphes et Amours

DIAN

Le Paris. Nymphes et Amours

DIAZ

Les Caresses de l'Amour

DIAZ

Les Caresses de l'Amour

DIAZ

Vaches dans la Forêt

DIANE

Vaches dans la Forêt

DIAZ

Les Hauteurs du Jean de Paris. Forêt de Fontainebleau

DIAN

Les Hauteurs du Jean de Paris. Forêt de Fontainebleau

DIAZ

Le Braconnier

DIAN

Le Braconnier

DIAZ

Lisière de forêt

DIAN

Désiré de Forêt

JULES DUPRÉ

La Vanne

JULES DUPRÉ

La Vanne

DUPRÉ

La Mare aux chênes

DUPRÉ

La Mare aux chênes

DUPRÉ

Le Chêne

DUPRÉ

Le Chêne

FROMENTIN

Halte de cavaliers arabes

FROMENTIN

Halte de cavaliers arabes

EUGÈNE ISABEY

Le Déjeuner de la Reine

EUGÉNIE ISABEY

Le Déjeuner de la Reine

EUGÈNE ISABEY

La Sortie de l'Église

EUGÈNE ISABEY

La Sortie de l'Église

CHARLES JACQUE

Moutons au pâturage

CHARLES JACQUE

Moutons au pâturage

CHARLES JACQUE

La Grande Bergerie

CHARLES JACQUE

La Grande Bergerie

MEISSONIER

L'Homme à l'épée

MEISSONIER

L'Homme à l'épée

MEISSONIER

Le Rieur

MEISSONIER

Le Rieur

MEISSONIER

Gentilhomme Louis XIII

MEISSONIER

Gentilhomme Louis XIII

MEISSONIER

Gentilhomme frisant sa moustache

MEISSONIER

Gentilhomme frisant sa moustache

MEISSONIER

Au Cabaret

MEISSONIER

Au Cabaret

MEISSONIER

Les Amateurs de peinture

MEISSONIER

Les Amateurs de peinture

MEISSONIER

La Confidence

MEISSONIER

La Confidence

MEISSONIER

Le Dessinateur

MEISSONIER

Le Dessinateur

MEISSONIER

Le Liseur blanc

MEISSONIER

Le Liseur blanc

MEISSONIER

Le Liseur noir

MEISSONIER

Le Liseur noir

MEISSONIER

Au Tourne-bride

MEISSONIER

Au Tourne-bride

MEISSONIER

L'Auberge du pont de Poissy

MEISSONIER

L'Auberge du pont de Poissy

MEISSONIER

1814. Campagne de France

MEISSONIER

1814. Campagne de France

MEISSONIER

Petit poste de grand'garde

MEISSONIER

Petit poste de grand'garde

MEISSONIER

Le Cheval de l'ordonnance

MEISSONIER

Le Cheval de l'ordonnance

MEISSONIER

Dragon en vedette

MEISSONIER

Dragon en vedette

MILLET

Le Vanneur

MILLET

Le Vanneur

MILLET

L'Angélus

MILLET

L'Angélus

MILLET

La Bergère gardant ses moutons

MILLET

La Bergère gardant ses moutons

MILLET

Le Parc à moutons. Clair de lune

JUILLET

Le Parc à moutons. Clair de lune

MILLET

La Fileuse. Chevrière auvergnate

MILLET

La Fileuse. Chevière auvergnate

MILLET

La Petite Bergère

MILLET

La Petite Bergère

MILLET

La Tricoteuse

NIHILET

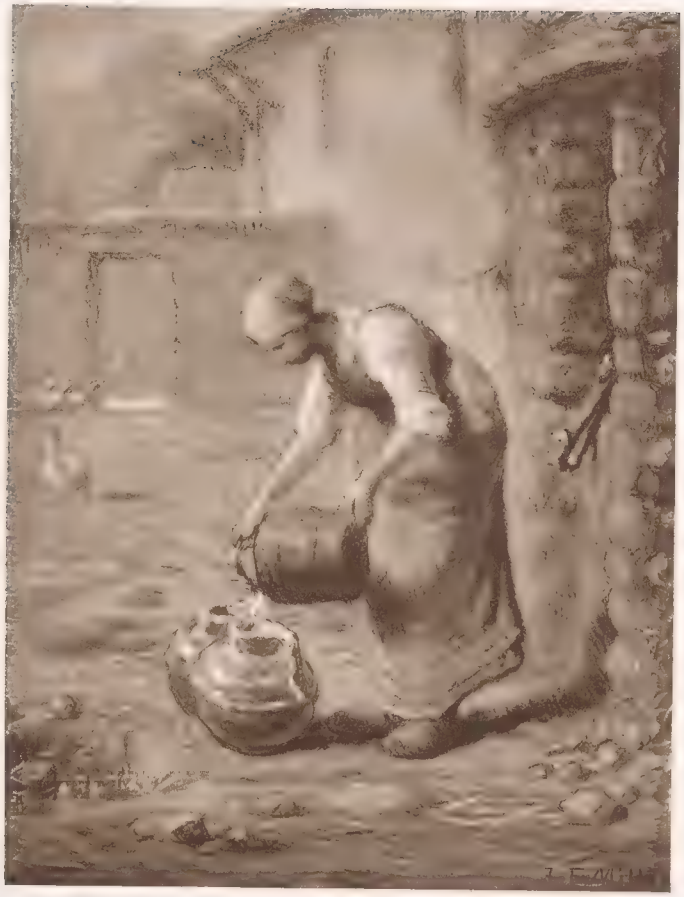
La Tricoteuse

MILLET

La Femme au puits

MILLET

La Femme au puits



ROUSSEAU

Avenue de la forêt de l'Isle-Adam

ROUSSEAU

Avenue de la forêt de l'Isle-Adam

ROUSSEAU

La Mare au pied du coteau

ROUSSEAU

La Mare au pied du coteau

ROUSSEAU

La Mare au chêne

ROUSSEAU

La Mare au chêne

ROUSSEAU

La Passerelle

ROUSSEAU

La Passerelle

ROUSSEAU

La Charrette. Carrefour de la reine Blanche au Bas-Bréau

ROUSSEAU

La Charrette. Carrefour de la reine Blanche au Bas-Bréau

ROUSSEAU

La Mare près de la route dans le Berry

ROUSSEAU

La Mare près de la route dans le Berry

TROYON

Berger ramenant son troupeau

TROYON

Berger ramenant son troupeau

TROYON

Vaches buvant à une mare

TROYON

Vaches buvant à une mare

TROYON

Le Pâturage à la gardeuse d'oies

TROYON

Le Pâturage à la gardeuse d'oies

TROYON

Le Garde-chasse arrêté près de ses chiens

TROYON

Le Garde-chasse arrêté près de ses chiens

TROYON

Les Bœufs allant au labour. Esquisse

TROYON

Les Bœufs allant au labour. Esquisse

TROYON

La Vache blanche au pâturage

TROYON

La Vache blanche au pâturage

TROYON

La Mare aux canards

TROYOX

La Mare aux canards

TROYON

La Vache blanche qui se gratte

TROYON

La Vache blanche qui se gratte

TROYON

Le Passage du gué

TROYON

Le Passage du Gué

TROYON

Le Retour à la ferme

TROYON

Le Retour à la ferme

TROYON

Vaches au repos

TROYON

Vaches au repos

TROYON

Le Retour du marché

TROYON

Le Retour du marché

TROYON

Pâturage. Vallée de la Touques

TROYON

Pâturage. Vallée de la Toudues

TROYON

Le Taureau

TROYON

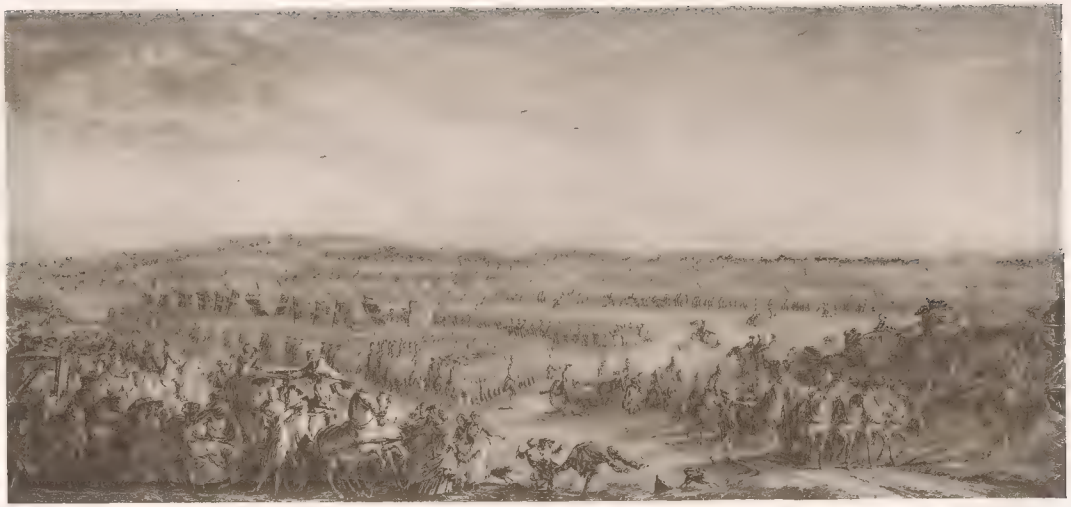
Le Taureau

MOREAU LE JEUNE

Revue passée par Louis XV à la plaine des Sablons

MOREAU LE JEUNE

Revue passée par Louis XV à la plaine des Sablons



Achevé d'imprimer

PAR

PLON-NOURRIT ET C^ie^

Le 31 octobre 1910